

**Konferenz über
Musik und Armut**

**Audio
Poverty**

**Haus der Kulturen
der Welt Berlin**

**6
7
8**

6.–8. Februar 2009

Pause

*Hinter den tiefsten Erinnerungen
Verwächst die Zeit;
Die alten Wege waren frei und breit.
Nun hat die Welt sie überdrungen.*

*„O Rauschen tief in mir,
Was aber hast du, das ich gerne hörte?
Ist denn ein Ton in dir,
Der mich nicht störte?“
„Ich habe nichts als Rauschen,
Kein Deutliches erwarte dir;
Sei dir am Schmerz genug, in dich zu lauschen.“*

(Rudolf Borchardt)

Eine kurze Ästhetik der postökonomischen Musik

von Ekkehard Ehlers und Björn Gottstein

> Was hätte besser zur blanken Geldnot gepasst, als der leere und hohle C-Dur-Akkord, kommentierte Alban Berg rückblickend eine berühmte Stelle des *Wozzeck*, in der sich die apothetische Feststellung der Hoffnungslosigkeit der „armen Leut“ in einer Handvoll Bares versachlicht. Jene Stelle aber, das „Wir arme Leut“, wird von Berg 1921 ins chromatische Total gefasst, ein alle zwölf Töne beinhaltender Akkord, der das alle Frequenzen umfassende weiße Rauschen mit den Berg zur Verfügung stehenden Mitteln vorwegnimmt.

Das weiße Rauschen ist, gemeinsam mit der Stille, vielleicht jener vorläufige Endpunkt, an dem die Musik zum Erliegen kommt. Der Kontrabass Werner Däfeldecker, die Vinylplatten von DJ/Rupture, Wall of Noise von Hair Police – das sind verfeinerte Stadien jenes Zustands, an dem die musikalischen Informationskanäle ihre Funktion versagen.

Das „arme Leben“ und die „arme Kunst“, schrieb der Begründer des Arte-povera-Gedankens, Germano Celant, verweisen nicht auf etwas. „Sie bieten sich dar.“ Sie sind arm im Sinne einer politischen und musikhistorischen Tatsache. Bergs C-Dur-Akkord ist eine Form der musikalischen Verarmung. Helmut Lachenmann hat den Topos der musikalischen Armut zu einem vorläufigen Höhepunkt geführt, als er in *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* dem Hunger, der Kälte, kurz: dem Elend ein musikalisches Gewand verlieh.

Nun wird die Idee einer Musica povera natürlich nicht nur dem Material nach greifbar, sondern auch im Diskurs, am Markt, in den Biografien, beim Hörer und der technischen Entwicklung. Der Reihe nach. Wir haben uns heute daran gewöhnt, ökonomische Verhältnisse vor allem vom Markt her zu betrachten. Demnach wäre Musik längst die ärmste aller Künste. 85% aller online zum Verkauf angebotenen Titel wurden 2008 genau null Mal verkauft. Das sind zehn Millionen Karteileichen, die den Niedergang des Musikmarkts hinlänglich abbilden. Die Theorie des Long Tail, dass nämlich die Long- und Little-Seller der Archive den Hit als kapitalträchtige Größe ablösen, wäre somit widerlegt.

Das bedeutet nicht nur, dass Musiker heute wieder an der Käsetheke oder als Bademeister arbeiten müssen, sondern dass

die wirtschaftliche Lage neue Lebensentwürfe herausfordert. Man denke an Harry Partch, der jahrelang als Hobo lebte, bevor er ins bürgerliche Komponistenleben zurückkehrte, und vor allem an Moondog, der sich, in Wikingerkostüm zwischen 52nd und 54th Street als Straßenmusiker verdingte. Moondog war kein Madman, sondern „dead serious“ (Kodwo Eshun) und jemand, dem Charlie Parker ergeben die Hand schüttelte. Wer, wie der Berliner Klarinetist Kai Fagaschinski, in Berliner Hinterzimmern gegen Klingelbeutelgäbe spielt, trifft eine bewusste Entscheidung gegen andere, wahrscheinlich besser honorierte Formen des Musizierens.

Auch wer, wie Keith Rowe, die Gitarre vom Bauch schnallt und eine Distanz zu seinem Instrument herstellt, indem er sie auf die Tischplatte verfrachtet, wer wie Hugh Davies die *Musique concrète synthétique* in den entfremdeten Schaltkreisen seiner Alltags elektronik sucht, wer also das Instrument beschädigt und den Lötkolben zum Instrument erhebt, der trifft eine bewusste Entscheidung gegen das ubiquitäre Funktionieren. Als Alvin Curran mit *Musica elettronica viva* im Rom der Sechzigerjahre Gebrauchsgegenstände und selbstgebaute Synthesizer mit dem Konzertflügel konfrontierte, wurde dieser Konflikt politisch. Der Mangel wurde zu einer Provokation, die die erstarrte musikalische Tradition herausfordert. Warum ist es heute nicht mehr möglich, die technischen Voraussetzungen dieser Provokation auszusetzen? Wo bleibt da der emanzipatorische Reflex des Künstlers, der sich gegen sein Instrumentarium auflehnt? — „**Musik ist mehr als Musik.**“ (Ted Gaier)

Formate, Erscheinungs- und Distributionsformen unterliegen nicht dem Musiker allein. Das Publikum entscheidet, wann und wo es welche Musik hört. Die Verfügbarkeit des digitalen Archivs enthebt Musik ihres Kontextes. Hörer und Kritiker sind gleichermaßen von diesem semantischen Verlust betroffen. Das Feuilleton ist im Shuffle-Modus, der MP3-Spieler verheißt ahnungslose Glückseligkeit. Warum hören wir, über den anthropologischen Trieb hinaus, noch Musik?

„**It does not matter very much if it is folk music or if it is avant-garde as long as it fits the situation. You have it in computer games and all the kinds of sound illustrations. I think what is coming up is a synthesis of everything, where we do not find the differences very interesting.**“ (Jan W. Morthenson) — Das musikalische Ereignis des Jahres 2008 hieß *Grand Theft Auto IV*. Mit über 200 Originaltiteln, die das Spektrum von Dancehall bis Hardcore abdecken und die in virtuell designten Radiosendungen unter anderem von Karl Lagerfeld und Femi Kuti moderiert werden, simuliert *Grand Theft Auto IV* die Bandbreite der globalen Popkultur. Dieses Computerspiel leistet, worum sich das professionelle Musikleben vergeblich bemüht: einen ontologischen Blick auf die Musik der Welt.

Grand Theft Auto IV verleiht der Musik den Status einer Ausnahme, indem es sie nach persönlichen, von der Haltung 5

eines guten DJs nicht zu unterscheidenden Kriterien auswählt und abbildet. So limitiert der hier praktizierte Genre-Übergriff bleibt, so befreiend wirkt die Möglichkeit des kanalisierten Abrufs. Eine Konferenz, die Armut zum ästhetischen Dispositiv erklärt, muss sich dieser Aufgabe stellen. Die Ästhetik des Poveren reicht von den bis zu vier Akkorden des Punk bis zur Wiederholung der Minimal Music, von den Verweigerungsstrategien der Musica negativa bis zum Medium der Kassetten, auf denen die von Brian Shimkovitz ausgewählten *Awesome Tapes from Africa* erscheinen. Es sind nicht der verkümmerte Ton oder das Bankkonto des Künstlers allein, die musikalische Armut manifestieren, sondern das Gros der zur Verfügung stehenden Strategien und Tatsachen.

Gleichwohl ist der von Jan W. Morthenson beklagte Verlust der Differenzen prekär. Die digitale Revolution hat den Hit, das Werk, das Stück, den Track, die Platte, das Konzept- und Doppelalbum, und sogar den Autor monadisiert. Musik wird ihrer Zeit entrissen, ihrer Bedeutung, ihrem Urheber, kurz: ihres Kontextes. Der Kapitalismus hat sich, krude gesagt, nie für musikhistorische Feinheiten interessiert. Wer ihm die Musik ausliefert, muss Verluste hinnehmen, die sich heute nicht durch Verkäufe ausgleichen lassen. Das Gesamtwerk von Bach als monophoner Klingelton: Der Kontrapunkt verschwindet im File-Sharing. Profitorientiertes Hören geht mit einer Funktionalisierung von Musik einher, die uns nicht an ihrem Zweck zweifeln lässt, die aber nicht darüber hinweg täuschen kann, dass die ewige Party keine Verheißung, sondern ein Albtraum ist. Nur der berufene DJ löst dieses Dilemma, und zwar mit musikpädagogischem Ethos: Digging, Pflege des Repertoires und *spread the word*. Auch dem Albtraum Spielzeug wurde als musikalischer Datenträger bislang zu wenig Beachtung geschenkt. Wer das regressive „I am Barbie“ der Barbiepuppe ins dunkle Bassregister legt und Speak-and-Spell-Maschinen in warme Schaltkreise verwandelt, denkt die Kommerzialisierung der Musik nur konsequent zu Ende. Das Modified Toy Orchestra ist keine Persiflage auf die Plastikkultur, sondern die seltene Synthese aus Humor und Ernsthaftigkeit, die wahre Kritik erst ermöglicht.

„Es wird die Musik wahrscheinlich noch sehr, sehr lange geben. Nicht als historisches Ereignis, als bewundertes Kulturgut, sondern einfach, weil es sie gibt. Sie ist eine commodity, ein Gebrauchsgut. Ich habe nicht das Gefühl, Teil eines musikalischen Stromes zu sein, der durch die Geschichte geht. Ich habe meine beschränkte Zeit gehabt. Mit dem, was darüber hinausgeht, habe ich eigentlich nichts zu tun.“ (Gottfried Michael Koenig) — Selbst wenn man es wollte, könnte man die Musik nicht abschaffen. Schlimmstenfalls wird sie in den Stadttheatern dieser Welt verwaltet. Bestenfalls findet sie einen besseren Ort, an dem ihr Zauber noch wirkt. Wer Dakar, Luanda, Buenos Aires und Paramarebo heute als musikalische Zentren nennt, ist kein Sozialkitschopfer, sondern on the wire. Musik, scheint 6 es, Popmusik zumal, ist längst vor dem eurozentristischen

Dübel in die Favelas geflüchtet. Wenn sich postökonomische Musik irgendwo dingfest machen lässt, dann an Orten, an denen der ökonomische Wert von Musik dadurch, dass eine wie auch immer zu beziffernde Kaufkraft schlichtweg nicht existiert, gegen Null tendiert.

Nehmen wir Cumbia, das seine Wurzeln in der Akkordeonmusik Kolumbiens hat und heute als Mischung aus Folklore, im Sounddesign westlicher Provenienz und in den Tanzrhythmen der afrikanischen Diaspora weiterlebt. In den südamerikanischen Metropolen, vor allem in Buenos Aires, mobilisiert Cumbia buchstäblich Hunderttausende. Parties finden in ausrangierten Industriehallen statt und dauern, aus Sicherheitsgründen, nie länger als drei Stunden, was wiederum zu abendlichen Partypilgerströmen führt. Der britische DJ Vamanos ist ein Reisender, der Musikstile wie Cumbia, Tropical und Dance Hall nicht mehr im heimischen Plattenladen, sondern mit ethnologischem Eifer sucht und sichtet. Und auch Brian Shimkovitz hat seine *Awesome Tapes from Africa* im Zuge von langen Reisen und gründlichen Erkundungen zusammengetragen.

Mit der Sorgfalt und Liebe, die DJ Vamanos und Brian Shimkovitz auf das Repertoire verwenden, wehren sie sich auch gegen die Redundanz des Hörens, die die Erinnerung an den ersten Kuss auf Lebzeiten festhält und die Entwicklung der eigenen Hörgewohnheiten verhindert. Der Terrabyte Musik, der heute auf meiner Festplatte liegt, ändert nichts daran, dass meine Playlist nicht über den Status eines Fotoalbums hinauskommt. Die Plattensammlung ist immerhin noch ein musikalischer Fingerabdruck gewesen, den man sich über Jahre hinweg erarbeiten musste. Die schiere Verfügbarkeit des musikalischen Archivs hingegen verunmöglicht Aneignungsprozesse, die einem die eigene Biografie schreiben helfen. Terre Thaemlitz' für den Musiker befreiende Erkenntnis, „we don't have to be unique anymore“, gilt als Verlust der Differenzen auch für den Hörer.

Wenn Gottfried Michael Koenig konstatiert, nicht „Teil eines musikalischen Stromes“ zu sein, und sich auf seine „beschränkte Zeit“ zurückzieht, wirft er natürlich auch die Frage des Alterns auf. Es arbeitet ja nicht nur der Hörer hörend an seiner Biografie. Auch der Künstler und seine Arbeit ist einem gewissen Alterungsprozess unterworfen. Die Zeit nagt am Werk. Wenn ein Komponist vom Range Koenigs, der in den Fünfzigerjahren die elektronische Musik erfinden half, im Alter keine historische Zugehörigkeit mehr empfindet, gerät das Geschichtsbild der Moderne aus den Fugen. Das Archiv ist überhistorisch und suggeriert Zeitlosigkeit, auf die das Musikleben mit den Automatismen der Retrobewegung reagiert, die eine wirkliche Renaissance verhindern. Lässt sich der Riss, den eine Viola da Gamba und ein Hackbrett in einer Stockhausen-Aufführung bedeuten, noch empfinden?

„The medieval village is the space in which my electronic organ playing functions. The organ and leslie speaker together weigh 120 kilograms and I pull them out with the generous help of

fellow musicians and we wheel them to the concert. The concerts are all within a two kilometre radius of home in Berlin. My organ playing means nothing to people in the next town nor should it. There is probably an organ player in that village anyway.“ (Thomas Meadowcroft) — Die Melodien Giuseppe Verdis wurden bekanntlich nicht auf der Opernbühne populär, sondern auf der Straße, wo Leierkästen seine Arien zum Besten gaben. Natürlich ist die gestiftete Walze und die Zungenpfeife kein Ersatz für Stimme, Bühne und Orchester. Der verkümmerten Aneignung des Drehorgelspieler ihren ästhetischen Wert abzuspochen aber hieße, einem fragwürdigen Authentizitätsbegriff das Wort reden, wo stattdessen der Walzenstifter und Kurbeldreher Anerkennung verdienten.

Man muss auch in der Musik zwischen einer strukturellen und transitorischen Armut unterscheiden. Wenn Stockhausen den Interpreten seines Stückes *Goldstaub* vier Tage hungern lässt, schafft er einen Ausnahmezustand, der mehr mit dem Größenwahn des Künstlers als mit ökonomischen Überlegungen zu tun hat. Alan Hilario hingegen bildet das Musikleben armer Länder und Regionen ab, das im Surrogat des Karaoke-Tracks seinen Ausdruck findet, und verhilft der „schlechteren Version“ (Hilario) zu ihrem Recht. Das ist tatsächlich Aufgabe der Musik. Wenn eine Familie in den USA ihr Haus im Zuge der aktuellen Finanzkrise verliert, dann ist bei diesem Prozess eine ähnliche algorithmische DNS am Werk, auf der auch Musiksoftware basiert. Diese Analogie muss Musik abbilden. Das Verhältnis zwischen dem Binärcode und der Armut. Diese Algorithmen machen arm; wir nennen es Musik.

Wer nur die Presets der Computer bedient, hat schon verloren. Thomas Meadowcrofts Entscheidung für die Wohn- und Hinterzimmerinstrumente der Firma Yamaha ist auch eine Entscheidung gegen das genormte Interface. Mit seinen Übergriffen auf ein Repertoire, das er selbst zwischen „Pop Classic“ und „Pop Obscurity“ ansiedelt, horcht er die elektrische Orgel auf kunstvolle Effekte hin aus und stellt den ästhetischen Wert des Alleinunterhalters auf den Prüfstand.

Damit ist nicht nur etwas gegen die Handlungsvorgabe der Software gesagt, gegen die Produktionsnormen eines Klangverwaltungsprogramms wie Garage Band oder sogar Ableton Live und Logic, sondern auch gegen den reduzierten Erlebnishorizont des iLife. Es kann nur darum gehen, den Computer beiseite zu legen und wieder Orte zu besetzen, die eine soziale Kommunikation ermöglichen, die die Subkultur bis in die Neunzigerjahre hinein zu einem zentralen gesellschaftlichen Korrektiv werden ließ und die auch das gemeinsame Tanzen, eine Sprache jenseits der Diskurse und nicht zuletzt die zärtliche Berührung ermöglicht. Etwas, das auf MySpace nicht möglich ist.

Die Weitläufigkeit des Repertoires, das Monaden- und Nomadentum des Tracks, die Regionalisierung der Genres – all das lässt sich, zumindest im Rahmen popkultureller Bedingungen, im Beat synchronisieren. DJ/rupture ist auch deshalb mehr als nur ein DJ, weil er die Heterophonie der Diskur-

se kommensurabel macht, weil er in seinen Sets Missy Elliott, Luciano Berio und Oval in einen Zusammenhang setzt, der sich nicht im Funkeln der illustren Namen erschöpft, sondern etwas über den Hohn und das Gelächter verrät, die diesen Stücken zugrunde liegt.

Bis zu einem gewissen Grade geht es hier auch um die Selbstermächtigung des Künstlers, der als Protagonist die Dinge an sich zu reißen hat. Was wir brauchen, ist eine Theorie, die Geschichte wieder planbar macht: „Wer nicht untergeht, obwohl andere für ihn planen, könnte die Zügel ebenso gut gleich selbst in die Hand nehmen.“ (Dietmar Dath)

„All, I'm afraid, will be lost, if we don't get rid of these last two or three sounds.“ (Walter Marchetti) — 1890 waren die Möglichkeiten, im Rahmen der europäischen Kunstmusik einen Klang zu erzeugen, begrenzt. Man kann den Bedeutungstransfer, der Claude Debussy 1890 gelang, deshalb nicht hoch genug einschätzen. Debussy hatte auf der Pariser Weltausstellung die Musik des javanischen Gamelan gehört und hatte den exotistischen Blick des 19. Jahrhunderts mit Ehrfurcht überwunden. Neben dem Kontrapunkt des Gamelan, notierte er, sei derjenige Palestrinas „nur ein Kinderspiel“. Debussys Erleuchtung führte bekanntlich zu einer Erweiterung der Klangpalette. Er setzte so einen Prozess in Gang, der im 20. Jahrhundert zu einer paradigmatischen Verschiebung führte, zur Emanzipation der Klangfarbe und der Magie des Unerhörten. Die Archive, in denen die Musik Debussys natürlich genauso wie die des Gamelan enthalten ist, sind heute aufgearbeitet. In dem Moment, in dem Chris Watson mit einem Mikrofon über das arktische Eis glitt, um das Knacken der Schollen aufzuzeichnen, ist dieser Prozess abgeschlossen. Das verlassene Mikrofon, das im Urwald, in der patagonischen Steppe, in einem New Yorker Bürogebäude verwaist – das sind die letzten zwei, drei Restgeräusche, eine Eschatologie des Klangs.

Die Epiphanie, zu dem der Gamelan für Debussy wurde, hat sich im 20. Jahrhundert mehrfach eingestellt: die Entdeckung der Elektroakustik und des Tonträgers zum Beispiel. Das Frustrierende ist, dass die Möglichkeiten, die mit der digitalen Revolution einhergehen, noch nicht dazu geführt haben, der Musik einen derart starken Impuls zu verleihen.

Wer über Musik und Armut spricht und dabei die Zukunft der Musik im Auge hat, sieht sich dem Vorwurf des Kulturpessimismus ausgesetzt, der einen bekanntlich, einem Wort Diederich Diederichsens folgend, wie ein schlimmer Husten befällt. Vielleicht muss man es auch so formulieren, dass einem der Kulturbegriff derjenigen, die den Vorwurf äußern, nicht passen muss. Man darf mehr von Musik erwarten als zufriedene Gegenwart. Es darf und soll sich alles ändern. Aber man möchte teilhaben an einer Zukunft, die nicht reich sein soll, aber schön und gerecht. Die Idee einer Musica povera ist keine Bedrohung, sondern ein Versprechen, nämlich das des Ausgangs der Musik aus ihrer selbst verschuldeten Unmündigkeit.

A Brief Aesthetics of Posteconomic Music

Ekkehard Ehlers and Björn Gottstein

> What could have been more fitting to express the brute need for money as an empty and hollow C major chord? This was Alban Berg's comment in retrospect about a famous passage in *Wozzeck* in which the ultimate realization of the hopelessness of the "poor folk" is captured in a handful of coins. But Berg composed the passage "wir arme Leut" in 1921 using the chromatic totality, a chord including all twelve tones, thus anticipating a white noise encompassing all frequencies, with the means available.

White noise, together with silence, is perhaps the preliminary end where music comes to a standstill. Werner Dafeldecker's bass, the vinyl discs of DJ/rupture, Hair Police's wall of noise: these are refined stages of the state where the musical channels of information fail to function.

As the founder of the notion of *arte povera* Germano Celant put it, "poor life" and "poor art" do not refer to anything. "They present themselves." They are poor in the sense of a fact of political and musical history. Berg's C-major chord is a form of musical impoverishment. Helmut Lachenmann brought the theme of musical poverty to a preliminary climax when in *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* he lent musical form to hunger and cold, in a word, to misery.

Now, of course the idea of *musica povera* cannot only be understood in terms of musical material, but also in terms of discourse, the market, biographies, the listener, and technological development. First things first. We have gotten used to seeing economic relationships primarily from the position of the market. According to this perspective, music has long been the poorest of all the arts. 85 percent of all titles available for purchase on line in 2008 were bought a total of zero times. The theory of the long tail, that the long and little sellers of the archive would replace the hit in terms of capital production, has thus been refuted.

This not only means that musicians today again have to work at the cheese counter or as a lifeguard, but that the economic situation provokes new life models. Think of Harry Partch, who lived for years as a hobo before returning to a life as a civil composer, or of Moondog, who made a living as a street musician dressed in a Viking costume between 52nd and 54th Streets in Manhattan. Moondog was not a madman, but "dead serious" (Kodwo Eshun) and someone whom shook respectfully Charlie

8 Parker the hand. Someone who, like the Berlin clarinetist

Kai Fagaschinski, chooses to work in Berlin back rooms for a pittance makes a conscious decision against other, presumably better paid forms of making music.

Even someone like Keith Rowe, who takes the guitar from around his neck, thus creating a distance to his instrument by moving it to the tabletop, or someone who like Hugh Davies, who looks for *musique concrète synthétique* in the alienated circuits of everyday electronics, damaging the instrument and declaring the soldering iron an instrument, makes a conscious decision against a ubiquitous functioning. When Alvin Curran with *Musica elettronica viva* in Rome of the 1960s confronted everyday consumer objects and self-built synthesizers with the concert piano, the conflict became political. The lack became a provocation that challenged the petrified musical tradition. Why is it no longer possible to subject technological preconditions to such a provocation? Where is the emancipatory reflex of the artist who rebels against his instrument? — "**Music is more than music**" (Ted Gaier)

Formats, modes of appearance and distribution are not decided by the musician alone. The audience decides when and where it wants to listen to music. The availability of the digital archive removes music from its original context. The listener and critic are equally affected by this semantic loss. Art journalism in shuffle mode, the MP3 player promises oblivious happiness. Why do we still listen to music, beyond the mere anthropological drive?

"It does not matter very much if it is folk music or if it is avant-garde as long as it fits the situation. You have it in computer games and all the kinds of sound illustrations. I think what is coming up is a synthesis of everything, where we do not find the differences very interesting." (Jan W. Morthenson)

The musical event of the year in 2008 was Grand Theft Auto IV. With over 200 original tracks, covering the spectrum from dancehall to hardcore and played in virtually designed radio programs moderated by Karl Lagerfeld and Femi Kuti, Grand Theft Auto IV simulates the spectrum of global popular culture. This computer game presents what the professional music world has been struggling to provide: an ontological view of the music of the world.

Grand Theft Auto IV lends music an exceptional status in that it selects according to personal criteria that cannot be distinguished from the attitude of a good DJ. As limited as the genre-term used here might be, all the more liberating is the possibility of channeled music on demand. The aesthetic of the *povera* stretches from the up to four chords of punk to the repetition of minimal music, from the refusal strategies of *musica negativa* to the cassette medium, used by Brian Shimkovitz for his *Awesome Tapes from Africa*. It is not the atrophied sound or the bank account of the artist alone that manifest musical poverty but the overall range of strategies and facts available.

At the same time, the loss of differences mourned by Jan W. Morthenson is precarious. The digital revolution monadized the hit, the work, the piece, the track, the record, the concept and double album, and even the author. Music is ripped from its time, its significance, its producer: in a word, its context. Capitalism, to put it crudely, was never very interested in the niceties of musical history. Whoever surrenders music to it has to accept taking a loss, and that today this loss cannot be balanced out by sales. Bach's entire oeuvre as a monophonic ring tone: counterpoint disappears in file sharing. Profit-oriented listening is accompanied by a functionalization of music that does not allow us to doubt its purpose, but cannot belie the fact that the never-ending party is not a promise, but a nightmare. Only a DJ with a sense of vocation can solve this dilemma with a musical pedagogical ethos: excavating, caring for the repertoire, and spreading the word. Even the nightmare toy has up until now been given too little attention as a device for musical data storage. Moving the regressive "I am Barbie" of the Barbie doll to the dark bass register and changing "Speak-and-Spell" machines to warm circuits only takes the commercialization of music to its logical conclusion. Modified Toy Orchestra is not a parody of plastic culture, but a strange synthesis of humor and seriousness that first allows for genuine critique.

"Music will probably continue to exist for a very, very long time. Perhaps not as a historical event, or a treasured cultural product, but simply because it exists. It is a commodity, a consumer good. I don't have the feeling of being part of a musical current going through history. I have had my time. I have nothing to do with what happens beyond that." (Gottfried Michael Koenig)

Even if we wanted to, it would be impossible to get rid of music. In the worst of all cases, it would be administered by the municipal theaters of the world. In the best of situations, it would find a better place where its magic can still work. Someone who calls cities like Dakar, Luanda, Buenos Aires, and Paramarebo today's musical centers is not a victim of social kitsch, but on the wire. Music, it seems, at least pop music, has long escaped to the favelas from Eurocentric arrogance. If there is anywhere where post economic music can be grasped, then it is in those places where the economic value of music is practically nothing, for consumer buying power, however it might be measured, simply does not exist.

Let's take cumbia, which has roots in Colombian accordion music and today exists as a mix of folklore with a sound design of Western provenance and dance rhythms of the African diaspora. In the major cities of South America, cumbia can literally mobilize hundreds of thousands. Parties take place in former factories and warehouses and, for security reasons, never last more than three hours, which in turn leads to a current of partygoers moving through the night. British DJ Vamanos is a traveler who seeks out and explores musical styles like cum-

bia, tropical, and dance hall no longer in the local record store, but with an ethnological eagerness. And Brian Shimkovitz also gathered his Awesome Tapes from Africa in the course of long travels and extensive explorations.

With the care and love that DJ Vamanos and Brian Shimkovitz bring to the repertoire, they resist the redundancy of listening that retains the memory of a first kiss for a lifetime and blocks the development of one's own listening habits. The terrabyte of music today on my hard drive changes nothing about the fact that my playlist does not surpass the status of a photo album. The record collection was at least still a musical fingerprint that had to be worked at over the years. The sheer accessibility of the musical archive, in contrast, makes the processes of appropriation that help us to write own biography impossible. Terre Thaemlitz' recognition for the musician, "We don't have to be unique anymore," should be considered a loss for listener.

If Gottfried Michael Koenig states that he is not "part of a musical current" and retreats to "limited time," he raises the question of aging. Not only the listener is working on his own biography as he listens. The artist and his work is also subject to a certain process of aging. Time is gnawing away at the work. If in his old age a composer with a status like that of Koenig, who helped to invent electronic music in the 1950s, no longer finds himself belonging to history, modernism's view of history is falling apart. The archive is transhistorical and suggests timelessness, and the music world reacts to this with the automatism of the retro-movement, which in turn blocks a true renaissance. Can we still feel the gap that is represented by a viola da gamba or a dulcimer in a Stockhausen performance?

"The medieval village is the space in which my electronic organ playing functions. The organ and leslie speaker together weigh 120 kilograms and I pull them out with the generous help of fellow musicians and we wheel them to the concert. The concerts are all within a two-kilometer radius of home in Berlin. My organ playing means nothing to people in the next town nor should it. There is probably an organ player in that village anyway." (Thomas Meadowcroft)

The melodies of Giuseppe Verdi were, as we know, not only popular on the opera stage, but also on the street, where organ grinders performed the arias the best they could. Of course, the pinned barrels and reeds are no replacement for voice, stage, and orchestra. But to deny the atrophied appropriation of the organ grinder an aesthetic value would mean adopting a questionable concept of authenticity, whereas the barrel maker and the organ grinder rather deserve acknowledgement.

We have to distinguish between structural and transitory poverty in music. When Stockhausen for his piece Goldstaub lets the performers starve for four days, he creates an exceptional state that has more to do with the egomaniacal nature of the artist than with any economic considerations. Alan Hilario, in contrast, depicts the musical life of poor countries and 9

regions, which find their expression in the surrogate of Karaoke tracks, and helps to do justice to the "bad version" (Hilario). This is indeed one of music's tasks. If a family in the US loses its house in the course of the current financial crisis, there is an algorithmic DNA involved in this process on which music software is also based. This analogy needs to be reflected by music. The relationship between the binary code and poverty: these algorithms make people poor, we call it music.

Someone who only uses the presets of the computer has already lost. Thomas Meadowcroft's decision for Yamaha's living room/backroom instruments is also a decision against a normed interface. With his encroachments on a repertoire that he locates between pop classics and pop obscurity, he listens to the electronic organ for artful effects and puts the aesthetic value of the solo entertainer to the test.

With this, not only is something said against the programming of the software, against the production norms of a sound administration program like Garage Band or even Ableton Live and Logic, but also against the reduced experiential horizon of iLife. It can only be about putting the computer aside, and again occupying sites that again allow a social communication that permitted the subculture into the 1990s to be a central social corrective and that allowed for collective dancing, a language beyond discourses, and not least the tenderness of actual touch: something that is not possible on MySpace.

The vastness of the repertoire, the monadism and nomadism of the track, the regionalization of the genre, all this can be synchronized in the beat, at least within the framework of pop cultural conditions. DJ/rupture is therefore more than just a DJ, because he makes the heterophony of discourses commensurable, because he places Missy Elliott, Luciano Berio, and Oval in relation to one another in his sets in a way that is not exhausted by the sparkle of the illustrious names, but betrays something of the scorn and laughter that lies at the basis of all these pieces.

Up to a certain degree, at issue here is also the self-empowerment of the artists, who have to seize things for themselves. What we need is a theory that again makes history plannable.

"Whoever doesn't go under, although others plan for it, could just as easily take up the reign" (Dietmar Dath)

"All, I'm afraid, will be lost, if we don't get rid of these last two or three sounds." (Walter Marchetti)

In 1890, the possibilities of producing sound in the framework of European art music were limited. The transfer of meaning that Claude Debussy achieved in 1890 cannot be overestimated. Debussy heard the music of the Javanese Gamelan for the first time at the Paris world exhibition, and overcame the exotic gaze of the nineteenth century with awe. In comparison to the counterpoint of the Gamelan, he noted, Palestrina's counterpoint is a "child's game." Debussy's illumination led, as we know, to an expansion of the timbre palette. He began a process that in the twentieth century would lead to a paradigmatic shift, to the emancipation of the sound timbre and the magic of the unheard. The archive in which the music of Debussy is contained just as that of the Gamelan has today been abandoned. This process came to an end at the moment when Chris Watson slid across the arctic ice with a microphone to record the cracking of the ice. The abandoned microphone left in the rainforest, in Patagonia, in a New York office building, these are the last two, three remaining noise, an eschatology of sound.

The epiphany that the Gamelan became for Debussy took place numerous times in the twentieth century: the discovery of electroacoustics and recording for example. The frustrating thing is that the possibilities that have come with the digital revolution have not provided music with a similarly strong impulse.

Those who speak about music and poverty with the future of music in mind find themselves subject to the accusation of cultural pessimism, which, as Diedrich Diederichsen puts it, comes on like a bad cough. Maybe we should formulate it in these terms: the cultural concept of those that express such an accusation might just not fit. More can be demanded of music than a satisfied present. Things can and should change. But we want to have a part in a future that is not rich, but beautiful and just. The idea of *musica povera* is not a threat, but a promise, that of music coming out of its self-imposed immaturity.



Freitag, 6.2.2009
Jenseits des Long Tail

- 17:00 Eröffnung des Rahmenprogramms
Grußworte von Bernd Scherer (Haus der Kulturen der Welt, Berlin) und Ekkehard Ehlers (Berlin)
- 18:00 Vorrede
Musikalische Autonomien
Heinz-Klaus Metzger (Berlin)
- 18:30 Einführung
Audio Poverty – Musik und Armut
Björn Gottstein (Berlin)
- 18:45 Vortrag
Beyond The Long Tail
Kodwo Eshun & Steve Goodman (London)
- 20:30 Podiumsdiskussion
Keine Märkte, keine Waren, keine Zukunft?
Gudrun Gut (Monika, Berlin), Achim Bergmann (Trikont, München), Dieter Gorny (Phonoverbände, Berlin), Jay Rutledge (Outhere, München), Mark Chung (Freibank, Hamburg)
Moderation: Christian Finkbeiner (Berlin)
- 22:00 Konzert und DJ-Set
Mudd Up!
Brian Shimkovitz (New York),
DJ/rupture (New York)

“Everyone I know who has given their life over to music is certainly living far below the poverty line.” (Mike Connelly)

„Die Musik verarmt da, wo sie ihr Potenzial nicht ausschöpfen, ihre Möglichkeiten nicht realisieren kann – weil die Mittel fehlen, der Markt sie behindert, die gesellschaftliche Anerkennung versagt.“ (Olaf Karnik)

„Musik ist Reichtum und Fülle.
Armut ist ihr Gegenteil.“ (Enno Poppe)

Heinz-Klaus Metzger
Musikalische Autonomien. Vorrede
18:00 Ausstellungshalle

> *To watch television for an evening with the eyes and ears of Heinz-Klaus Metzger must be twice as painful as it otherwise is. Still today, his lecturer and essays are a lonely struggle against the "prevailing idiocy ... that oozes from the loudspeakers and shimmers on the screens," a passionate cry against alliances of "stupidity" and "marketability" that make the art of existence in autonomous realms ever more difficult. "The smoldering fire that is gradually attacking the foundations of tolerance for all autonomy is by now burning in all institutions," he stated in 2005 in a lecture "on several facets of adversity to autonomy."¹ What is his diagnosis of the present a few years later? Growing up a child of Nazi parents, he received a musical education at an elite boarding school in Germany. Aware of the horrors of Nazi rule, he participated with real interest and eagerness in the innovations of the post-war avant-garde, in which the longing for innovation was coupled with a desire to make a clean slate of the past. Heinz-Klaus Metzger was forced to experience how his comrades in 1968 stigmatized high culture as elitist, while at the same time with the demand for "political art" burying the demands of autonomy and freedom. But he heroically maintained this concept of art. As an openly gay man, the dissent with society that he demanded of art has surely been one of the existential experiences that shaped his own biography. "Art, at any event, is adverse to reality, just as reality is adverse to art." Heinz-Klaus Metzger must have spent one of the most uncomfortable nights of his life in the bathtub of Mary Bauermeister's studio in the early 1960s in Cologne, just after Nam June Paik next door had destroyed a piano in honor of John Cage. But even then, he used the historical impossibility of writing manifestos as on occasion to formulate manifestly. In so doing, he has remained a utopian until today, and the audience is still waiting his demand to be fulfilled that "doors of the concert hall be pushed open from the inside, and that the conductors outside in the world that command according to a very different score get abolished with just as much verve," as they are in the scores and the work of John Cage. Heinz-Klaus Metzger, in contrast to Theodor W. Adorno, with whom he so enjoyed to argue, not only experienced the aging of new music, but also the aging of the most recent music, and still does so today, for he, born in 1932, has not remained the youngest. He remains true to an old question: "Why music?" In the book series Musik-Konzepte, which he edited for many years together with Rainer Riehn, he considered no musical subject of interest to be self-evident, and was always looking for ever new answers to his chosen life subject. That he might be right in*

> Mit den Augen und Ohren von Heinz-Klaus Metzger einen Abend lang fern zu sehen, müsste noch einmal doppelt so schmerzhaft sein, als es ohnehin schon ist. Seine Vorträge und Aufsätze sind bis heute ein einsamer Kampf gegen den „gebieterischen Schwachsinn, [...] der aus den Lautsprechern quillt und von den Bildschirmen leuchtet“, ein flammendes Anreden gegen die Liaisons von „Dumpfheit“ und „Verkaufbarkeit“, die der Kunst das Existieren in ihren autonomen Bezirken immer schwerer machen. „Der Schwelbrand, der mählich die Fundamente der Toleranz gegenüber jeglicher Autonomie angreift, glost mittlerweile in allen Institutionen“, konstatierte er bereits 2005 in einer Rede „über einige Facetten der Autonomiefeindschaft“.¹ Wie wird die Gegenwartsdiagnose, wenige Jahre später ausfallen? Aufgewachsen als Kind von Nazieltern genoss er eine musikalische Erziehung an einem deutschen Eliteinternat. Der Greuel der Nazi Herrschaft gewahr, beteiligte er sich mit großem Interesse und Nachdruck an den Neuerungen der Nachkriegsavantgarde, in denen der Wunsch nach Innovation mit dem Verlangen gepaart war, mit der Vergangenheit „tabula rasa“ zu machen. Heinz-Klaus Metzger musste miterleben, wie seine 68er-Genossen die Hochkultur als elitär stigmatisierten und zugleich mit der Forderung nach „politischer Kunst“ die Ansprüche von Autonomie und Freiheit begruben. Er hielt seinem Kunstbegriff weiter heroisch die Stange. Als offen homosexuell lebender Mann gehörte der Widerspruch zur Gesellschaft, den er von der Kunst fordert, sicher auch zu den existenziellen Erfahrungen, welche die eigene Biographie prägten. „Kunst jedenfalls ist realitätsfeindlich, wie die Realität kunstfeindlich ist.“ Eine der unbequemsten Nächte seines Lebens hat Heinz-Klaus Metzger wohl in der Badewanne des Ateliers von Mary Bauermeister verbracht, Anfang der 60er Jahre in Köln, nachdem Nam June Paik nebenan zu Ehren von John Cage ein Klavier zerlegt hatte. Schon damals nahm er die historische Unmöglichkeit, Manifeste zu schreiben, zum Anlass, manifest zu formulieren. Dabei ist er bis heute Utopiker geblieben und noch immer wartet das Publikum auf die Einlösung seiner Forderung, dass „die Türen des Konzertsäls von innen aufgestoßen und die Dirigenten draußen in der Welt, die nach einer ganz anderen Partitur kommandieren, mit ebensoviel Glück abgeschafft werden“, wie die Dirigenten und Partituren im Œuvre von John Cage. Heinz-Klaus Metzger hat, im Gegensatz zu Theodor W. Adorno, mit dem er sich trefflich streiten konnte, nicht nur dem Altern der Neuen, sondern auch dem Altern der jüngsten Musik beigewohnt und tut das bis heute, da er – Jahrgang 1932 – selbst nicht mehr der Jüngste ist. Einer alten Fragestellung ist er bis heute treu geblieben: „Musik wozu?“ Gemeinsam mit Rainer Riehn hat er viele Jahre in der Schriftenreihe *Musik-Konzepte* kein musikalisches Sujet von Belang für selbstverständlich erachtet und immer wieder Antworten auf dieses selbstgestellte Lebensthema gesucht. Dass er recht haben möge mit seiner Ansicht, dass sich Wahrheitsansprüche der Kunst auch weiterhin 15

his view that the truth demands of art can still be technically, immanently determined is the wish of many, even if they no longer can ignore the economic imperative. But their exclamation points seem small compared to Heinz Klaus Metzger's call for autonomy.

¹ „Über einige Facetten der Autonomiefeindschaft,“ Sinn und Form 57.6 (2005), 863–868.

immanent-technisch legitimieren, wünschen sich viele, auch wenn sie selbst vielleicht inzwischen die ökonomischen Imperative nicht länger ignorieren können. Doch deren Ausrufezeichen wirken klein gegenüber Heinz-Klaus Metzgers Ruf nach Autonomie.

Patrick Hahn

¹ Abgedruckt in: Sinn und Form 2005, 57. Jahrgang, Heft 6, S. 863–868.

Kodwo Eshun & Steve Goodman
Beyond The Long Tail. Vortrag
18:45 Ausstellungshalle

> The rise of electronic music triggered around the world the fantasy of a science fiction about to come true. Participants and fans associated techno and its various siblings with a departure towards a new world that would radically break with the existing one without forgetting its progressive and hedonistic traditions, the dream of a community that could free itself from the oppression of the triad race/class/gender and no longer be defined by a power narrative. The Internet thus naturally seemed to be the next step towards a globally virtual society. There would no longer be a fixed territory to block development and exclude others. In data flows across the continents, open networks would develop, hierarchies and the hardships of earthly existence would be considered overcome. A weightless community, technoid and clever, but always locally anchored in the sphere of clubs, bodily docking stations with branches around the world.

The concretization of this utopia also moved the focus towards economic foundations and possibilities. Sinking costs for production, distribution, and marketing on the one hand, fast, worldwide access to even the most obscure niche products on the other hand promised a pure win-win situation. Only the question of time and the media corporations pushing their way into the net caused some nerves to shudder. Then, in 2004 Chris Anderson from Wired magazine published his „long tail“ theory. He convincingly argued that the Internet would be a guarantee for economic success, especially for independent producers beyond the mainstream. There were three primary reasons for this. On the one hand, sinking production costs and democratic access to the means of production, on the other hand affordable global distribution and access. Finally, the Internet would also provide a direct connection between producers and consumers, assuring a constant cash flow. Over the long term, this would mean secure yields for niche products, since the increasing spread of PCs and Internet access around the world would automatically guarantee an increase in demand. A comforting message, while outside one crash raced after the next, and the major labels began to plough the field.

But slowly, doubts are beginning to surface about the „long tail“ theory. The failure of economic success to arrive is in-

> Der Aufstieg elektronischer Musik entfesselte weltweit die Fantasie einer vor ihrem Durchbruch stehenden Science Fiction. Mit Techno und seinen vielfältigen Geschwistern verbanden Akteure wie Fans den Aufbruch in eine neue Welt, die radikal mit der vorhandenen bricht, ohne ihre fortschrittlichen und hedonistischen Traditionen zu vergessen. Der Traum einer Gemeinschaft, die sich von der Unterdrückung der Trias race/class/gender loslösen und von keiner großen Macht-Erzählung mehr definiert würde. Folgerichtig erschien das Internet als der nächste Schritt zu einer globalen virtuellen Gesellschaft. Kein festumgrenztes Territorium blockierte die Entwicklung mehr und schloss andere aus. In den Datenströmen über die Kontinente hinweg entwickelten sich offene Netzwerke. Hierarchien und die Mühsale der irdischen Existenz galten als überwunden. Eine schwerelose Community, technoid und gewitzt. Dabei doch immer noch lokal verankert in der Sphäre der Clubs, der körperlichen Andockstation mit ihren Filialen rund um den Globus.

Die Konkretisierung dieser Utopie rückte den Fokus auch auf die ökonomischen Grundlagen und Möglichkeiten. Sinkende Kosten von Produktion, Vertrieb und Marketing auf der einen, schneller, weltweiter Zugriff auf auch noch die obskursten Nischenprodukte auf der anderen Seite, versprachen eine win-win-Situation in Reinkultur. Einzig der Faktor Zeit und die ins Netz drängenden Medienkonzerne schienen manche Nerven flattern zu lassen. Doch dann veröffentlichte Chris Anderson vom Wired Magazine 2004 seine „Long Tail“-Theorie. Er führte einleuchtend vor, dass gerade für unabhängige Produzenten abseits des Mainstreams das Internet ein Garant für wirtschaftlichen Erfolg sei. Die Basis dafür bildeten drei Säulen. Einerseits sinkende Produktionskosten und demokratischer Zugang zu den Produktionsmitteln, andererseits kostengünstiger globaler Vertrieb und Zugriff. Daneben sorgte die direkte Verbindung von Angebot und Nachfrage für einen stetigen cash-flow. Auf lange Sicht bedeutete dies für Nischenprodukte gesicherte Umsätze, da sich mit der zunehmenden Verbreitung von PCs und Internetzugängen weltweit die Nachfrage automatisch steigere. Eine beruhigende Nachricht, während draußen ein Crash den anderen jagte und die Major-Labels das Feld zu beackern begannen.

Doch langsam nähren sich Zweifel an der Gültigkeit der „Long Tail“-Theorie. Der ausbleibende wirtschaftliche Erfolg erweist sich zunehmend als Existenz bedrohend für Künstler wie Unter-

creasingly proving a threat to the existence of artists as well as corporations. Private bankruptcies and the failure of one label or distributor after another are scratching at the image of Anderson's analysis.

In their lecture, Eshun and Goodman (a.k.a. Kode 9) will analyze the current state of affairs of the global community and take a look at the future of music online.

nehmen. Persönliche Insolvenzen und reihenweise Konkurse von Labels und Vertrieben kratzen am Image der Anderson'schen Analyse.

Eshun und Goodman (aka Kode 9) analysieren in ihrem Vortrag diesen Zustand der globalen Community und werfen einen Blick auf zukünftige Online-Entwicklungen.

Christian Finkbeiner

Podiumsdiskussion

Keine Märkte, keine Waren, keine Zukunft?

20:30 Ausstellungshalle

> It sounded like the dawn of a new age. The digital revolution of the musical means of production and its global spread by the Internet bore the hope that was supposed to allow independent producers, labels, and distributors to make up for their financial and structural disadvantages in the face of market-dominating media conglomerates. An economy in binary code seemed affordable, simple, and available around the world: technology as an advantage over the unwieldiness and arrogance of the large corporations, independent on a higher level. A direct connection linked musicians, handlers and retailers, and purchasers, who now saw themselves more as fans than as consumers, a multi-layered subculture distributed across the continents. Low manufacturing costs and growing, long term profits without the insane yield fantasies of the thoroughly capitalized order of world economics. Where major firms use huge budgets for production, marketing, and media penetration to ensure the success of a limited number of acts, with flexible business models, a bit of self-exploitation, and a healthy amount of faith in one's own artistic creations it became possible to create a niche economy. And all that beyond the ugly face of neoliberalism and state cultural subsidies. Based on the counter-cultural movements at the end of the 1970s and their postmodern followers in subsequent years, a model lied just around the corner that promised the possibility of an alternative economy and way of life for all those dissatisfied with the social mainstream. The transition from vinyl to the new storage medium of the CD was considered an indication of the economic success of this utopia. The first labels, distribution platforms, and magazines using the Internet further fed this hope.

But by the mid-1990s, at the latest, dark clouds began to emerge on the horizon. Fans, listeners, and buyers become fickle consumers, and define themselves as users, who propagate the free download of MP3s as the contemporary non-plus-ultra. Since then, music has been freely available; its value is more

Gudrun Gut (Monika), Achim Bergmann (Trikont), Joel Berger (MySpace), Dieter Gorny (Phonoverbände), Jay Rutledge (Out-here), Mark Chung (Freibank). Moderation: Christian Finkbeiner

> Es klang wie der Aufbruch in ein neues Zeitalter. Die digitale Revolution der Produktionsmittel von Musik und ihre globale Verbreitung per Internet gebaren eine Hoffnung, die es unabhängigen Produzenten, Labels und Vertrieben ermöglichen sollte, ihre finanziellen und strukturellen Nachteile gegenüber den Markt beherrschenden Medienkonglomeraten auszugleichen. Eine Ökonomie im Zeichen des Binärcodes erschien kostengünstig, einfach und weltweit umsetzbar. Technologie als Vorsprung gegenüber der Schwerfälligkeit und Arroganz der Konzerne. Independent on a higher level. Der direkte Draht zwischen Musikern, Zwischenhändlern und Käufern, die sich mehr als Fans denn Konsumenten verstanden. Eine vielschichtige Subkultur über die Kontinente verstreut. Geringe Herstellungskosten und steigende, dauerhafte Gewinne ohne die wahnwitzigen Renditefantasien der durchkapitalisierten Weltwirtschaftsordnung. Wo Major-Firmen riesige Budgets für Produktion, Marketing und mediale Penetration für den Erfolg einer überschaubaren Anzahl von Acts einsetzten, entstand die Chance, mit flexiblen Geschäftsmodellen, einem Schuss Selbstausbeutung und einer gehörigen Portion Vertrauen in die eigenen künstlerischen Entwürfe eine Nischenwirtschaft zu betreiben. Und das alles jenseits der hässlichen Fratze des Neoliberalismus und des durchsubventionierten staatlichen Kulturbetriebs. Ausgehend von den gegenkulturellen Bewegungen Ende der 70er Jahre und ihren postmodernen Verästelungen der Folgezeit, lugte ein Modell um die Ecke, welches für alle mit dem gesellschaftlichen Mainstream Unzufriedenen die Möglichkeit für eine alternative Ökonomie und Lebensweise versprach. Der Übergang von Vinyl zum neuen Speichermedium CD galt als ein Indiz für den wirtschaftlichen Erfolg dieser Utopie. Erste Labels, Vertriebsplattformen und Magazine via Internet nährten diese Hoffnung.

Doch spätestens Mitte der 90er Jahre ziehen düstere Wolken am Himmel auf. Fans, Hörer und Käufer mutieren zu wankelmütigen Konsumenten und definieren sich als User, die den kostenlosen Download von MP3s als zeitgemäßes Non-plusultra propagieren. Musik ist seitdem frei verfügbar. Ihr Wert mehr ideal als pekuniär. Ein Verständnis für Subkul-

ideal than pecuniary. There is no longer an understanding of subculture as a realm of cultural and economic exchange. Randomness has the upper hand. Portals selling music might still be showing growing hit rates. But the mass of users is not there: labels and distributors are losing their profits and bankruptcies have become a daily event. Only the concert agencies are continuing to make profits. Even the "long tail" theory of Wired magazine's Chris Anderson, according to which over the longer term the global availability of niche products will lead to increased profits, is now strongly doubted. A new study by Will Page (MCPS-PRS Alliance) indicates that 85 percent of all tracks offered for purchase on the Internet have never been bought.

Welcome to the present! Where is the future? — The podium participants will discuss and analyze these economic outlooks of a music culture caught in a downturn, and speak about their personal and political relevance.

Brian Shimkovitz (a.k.a. Awesome Tapes from Africa),
DJ/rupture
Mudd Up! Konzert & DJ-Set
22:00 Ausstellungshalle

> *"Case gradually became aware of the music that pulsed constantly through the cluster. It was called dub, a sensuous mosaic cooked from the vast libraries of digitalized pop; it was worship, Molly said, and a sense of community,"¹ so writes William Gibson in his cyberpunk classic Neuromancer, conjuring up the neo-tribal listening habits of a Rasta community in the not too distant future.*

If you believe Jace Clayton, aka DJ/rupture, the international DJ, producer and blogger from Brooklyn, this sound of the future has long since arrived in the here and now: "I think those future rastas in Neuromancer were bumping Kode 9's Kingstown alongside Augustus Pablo",² he wrote in his Mudd Up! blog in 2005.

By following his website www.negrophonic.com's introductory call to "please sink deep" and drift in the depths of the Mudd Up! universe, it's hard to escape the impression that the writer is himself a virtual character from Gibson's novel, Pattern Recognition³, a science-fiction thriller. The quantity of Rupture's 18 output and activities is formidable.

tur als kulturelles und ökonomisches Wechselspiel existiert nicht mehr. Beliebigkeit ist Trumpf. Portale für kostenpflichtige Tracks verzeichnen zwar steigende Zugriffszahlen. Doch die Masse der Nutzer tummelt sich nicht dort. Labels und Vertrieben brechen die Umsätze weg und Insolvenzen sind an der Tagesordnung. Einzig Konzertagenturen schreiben verstärkt schwarze Zahlen. Selbst die „Long Tail“-Theorie von Chris Anderson vom Wired Magazine, nach der auf Dauer die globale Verfügbarkeit von Nischen-Produkten im Internet zu erhöhten Umsätzen führen muss, wird inzwischen stark angezweifelt. Eine neue Studie von Will Page (MCPS-PRS Alliance) verweist darauf, dass 85% der zum Kauf angebotenen Stücke bisher nicht ein einziges Mal erworben wurden.

Willkommen in der Gegenwart! Wo ist die Zukunft? — Die Podiumsteilnehmer diskutieren und analysieren diese ökonomischen und damit persönlich wie politisch relevanten Aussichten einer Musik-Kultur im Abschwung. Christian Finkbeiner

> „Case wurde sich nach und nach einer Musik bewusst, die ständig durch die Cluster pulsierte. Sie hieß Dub, ein sinnliches Mosaik, zusammengesetzt aus den riesigen Bibliotheken des digitalisierten Pop; es sei Gottesdienst, sagte Molly, und ein Gefühl von Gemeinschaft“.¹ So visioniert William Gibson in seinem Cyberpunk-Klassiker *Neuromancer* die neo-tribalistischen Hörgewohnheiten einer Dread-Community in nicht allzu ferner Zukunft herbei.

Glaubt man Jace Clayton, unter dem Namen DJ/rupture international operierender DJ, Produzent und Blogger aus Brooklyn, ist dieser Sound der Zukunft längst im Hier und Jetzt angekommen: „Ich glaube, diese zukünftigen Rastas in *Neuromancer* haben schon Kode 9s *Kingstown* zusammen mit Augustus Pablo gespielt“,² kommentierte er 2005 auf seinem Blog *Mudd Up!*

Folgt man der einleitenden Aufforderung „please sink deep“ auf seiner Webseite www.negrophonic.com und lässt sich in den Untiefen des Mudd Up! Universums treiben, kann man angesichts der schiereren Menge von /ruptures Aktivitäten den Eindruck gewinnen, der dort schreibt sei selbst eine virtuelle Figur aus Gibsons Science-Fiction-comes-Gegenwart-Krimi *Pattern Recognition*³.

Rupture ist das Parade-Beispiel des viel beschworenen Trailblazers im Datendschungel des Internet. Auf seinem hoch geachteten Blog und in seinen Live-Sets und DJ-Mixen verknüpft er den basshaltigen Sound einer von ihm leidenschaftlich propagierten neuen Weltmusik mit politischen Zwischentönen und Querverweisen aus Literatur, Film und Kunst. Daneben betreibt er mit einem bunten Haufen internationaler Mitstreiter die Independent Labels Soot und Dutty Artz, spielt in der Band Nettle, moderiert eine eigene wöchentliche Sendung auf dem New Yorker Radio-Sender WFMU 91.1 FM, schreibt Rezensionen und Essays für Publikationen wie *The Washington Post*, *Abitare*,

Rupture is the example par excellence of the highly praised Internet data-jungle pioneer. He combines the bass-heavy sound of new world music, which he passionately promotes, with political nuances and references from literature, film and art. With a diverse group of like-minded individuals, he also runs the independent labels Soot and Dutty Artz, plays in the band Nettle, moderates a weekly show on New York's WFMU 91.1 FM, writes reviews and essays for publications like The Washington Post, Abitare, n+1, Frieze, The Fader and The National, gives lectures and takes part in artist discussions.

Rupture first drew the attention of a wider audience with Gold Teeth Thief⁴, which was initially released on the Internet. The mixtape, comprising 68 minutes and 43 tracks from a wide spectrum of styles, from contemporary R'n'B, to breakcore, ragga, Arabic folk, through to Luciano Berio's electro-acoustic sound experiments, swiped gold from the era's omnipresent mash-up aesthetic. Mixed live on three decks, often all running concurrently, the sounds flow fantastically to form the roots that envelop a world of transnational bass migration.

Today, blog light-years later, this daring act of bling-deconstruction remains a milestone, calling forth countless imitators. Global bass has become a genre in its own right.

DJ/rupture continues to map out the musical genealogy of an ancient future with his new (and first entirely officially licensed) mix album Uproot. He remains dedicated to what a self-declared bass-visionary has to do – discerning borders and then tearing them down before our very eyes.

> *At another end of the same continuum we find the likewise Brooklyn-based Brian Shimkovitz, a music journalist and African music expert. Since April 2006 his Awesome Tapes from Africa⁵ blog has exposed the online community to rare musical nuggets from Africa, where tape cassettes still are the dominant music medium. Shimkovitz's blog serves as a kind of open archive where visitors can find an extremely diverse range of albums and compilations converted into MP3s – including scanned cover images and, where possible, accompanied by brief comments providing information about the respective time and place of origin. The result is a loosely arranged catalogue of various genres of African music, which most Western listeners will probably not be familiar with: Guinean griot music, hiplife from Ghana, Senegalese rap, Agbadza war chants from West Africa and Jùjú music from Nigeria. Most of the music available is from tapes acquired by Shimkovitz in the course of his two extended trips to Ghana as a student of music ethnology. He has extensively documented the experiences and insights gathered from his travels on another blog, The Hiplife Complex⁶, which comprises reports as well as sound and video recordings that give his academic research a cultural context. Shimkovitz thus enables access to music by artists who, for all the success and popularity they may enjoy back home, are largely unknown outside their respective regional market;*

n+1, Frieze, The Fader und The National und nimmt an Vorträgen und Künstlergesprächen teil.

Einem breiteren Publikum bekannt wurde Rupture durch sein 2002 zuerst im Internet veröffentlichtes Mixtape *Gold Teeth Thief*⁴, mit dem er der damals allgegenwärtigen MashUp Ästhetik die Goldzähne zog: 43 Tracks aus einer breiten Palette von Stilen in 68 Minuten, von zeitgenössischem R'n'B über Breakcore, Ragga, arabischen Folk bis zu den elektro-akustischen Geräuschexperimenten eines Luciano Berio, live gemischt auf drei Plattenspielern, wobei oft alle drei Platten gleichzeitig laufen, um sich auf wundersame Weise über alle Brüche hinweg zu einem Welt umspannenden Wurzelgeflecht transnationaler Bass-Migration zu verknüpfen.

Dieser waghalsige Akt von Bling-Dekonstruktivismus gilt heute, Blog-Lichtjahre später, als absoluter Meilenstein und hat zahllose Nachahmer gefunden. GlobalBass ist so etwas wie ein eigenes Genre geworden.

DJ/rupture betreibt derweil mit seinem neuen (sein erstes komplett offiziell lizenziertes) Mix-Album *Uproot* weiter musikalische Ahnenforschung in der Zukunft, und tut das, was ein selbst erklärter Bass-Visionär eben tun muss: Grenzen ausloten, um sie vor unseren Augen einzureißen.

> An einem anderen Ende desselben Kontinuums arbeitet der ebenfalls in Brooklyn lebende Musikjournalist und Experte für afrikanische Musik Brian Shimkovitz. Seit April 2006 macht er auf seinem Blog *Awesome Tapes from Africa*⁵ der Internetöffentlichkeit rare musikalische Schätze aus Afrika vom dort immer noch dominierenden Tonträger Kassette zugänglich. Shimkovitz's Blog fungiert als eine Art offenes Archiv, der Besucher findet dort eine Fülle in MP3s konvertierter Alben und Compilations unterschiedlichster Herkunft, samt einem Scan des Covers und, wo möglich, mit einen kurzen Kommentar versehen, der Informationen zur zeitlichen und regionalen Verortung bereitstellt. In loser Folge entsteht so ein Katalog der verschiedensten Spielarten afrikanischer Musik, von denen die meisten westlichen Hörer wohl noch nie etwas gehört haben: guineischen Griot, Hiplife aus Ghana, senegalesischen Rap, Agbadza War Chants auf West Afrika oder Jùjú Musik aus Nigeria. Bei den vorgestellten Bändern handelt es sich vor allem um Tapes, die Shimkovitz während seiner zwei mehrmonatigen Aufenthalte als Musikethnologie-Student in Ghana erworben hat. Die Erfahrungen und Ergebnisse dieser Reisen, hat er auf seinem anderen Blog, *The Hiplife Complex*⁶, ausgiebig in Texten, Ton- und Videoaufzeichnungen dokumentiert und so die musikwissenschaftliche Tätigkeit in einen gesellschaftlichen Kontext gestellt. Shimkovitz ermöglicht auf diese Weise Zugang zur Musik von Künstlern, die in ihrer Heimat teilweise überaus populär und erfolgreich sind, die aber außerhalb des jeweiligen regionalen Marktes weitest gehend unbekannt und nur schwer erhältlich ist, da sie nicht international vertrieben wird. Im Gegensatz zu auf musikalische Mitbringsel von 19

their lack of international distributors makes them difficult to acquire. Unlike Seattle-based Sublime Frequencies⁷ and other labels that turn musical souvenirs from distant lands (frequently sampled from radio broadcasts) into off-beat compilations for lucrative profits on their own markets while failing to name the artists heard, Shimkovitz does not earn a single cent from his activities. Fans of African music in all corners of the broadband-connected developed world have shown their gratitude for his commitment through countless downloads and enthusiastic comments. It also appears that the odd pale-faced Indie boy may have chanced upon on Awesome Tapes from Africa in their search for inspiration. The self-titled album from New York indie newcomers Vampire Weekend, at least, was clearly influenced by the polyrhythms and guitar sounds of Afro-beat and proved to be the big surprise on last year's "Best of" lists⁸. London DJ/producer duo Radioclit immediately took this development a solid step further by recording a cover of Vampire Weekend's Cape Cod Kwassa Kwassa with Malawian singer Esau Mwamwaya for their The Very Best collaboration – and the resulting track indeed sounds like genuine, fully-fledged Afro-pop.

Reisen spezialisierten Labels wie zum Beispiel Sublime Frequencies⁷ aus Seattle, die ihre oft aus dem Radio mitgeschnittenen Fundstücke aus fernen Ländern zu schrillen Samplern aufbereitet auf dem hiesigen Markt für teures Geld verkaufen, ohne die darauf zu hörenden Künstler zu nennen, verdient er damit keinen Pfennig. Liebhaber afrikanischer Musik aus allen Ecken der DSL-verkoppelten Ersten Welt danken ihm seinen Einsatz mit zahlreichen Downloads und enthusiastischen Kommentaren. Und möglicherweise hat sich in letzter Zeit auch der ein oder andere blasse Indie-Boy auf der Suche nach Inspiration auf die *Awesome Tapes from Africa* verirrt. Die New Yorker Indie Newcomer Vampire Weekend jedenfalls waren mit ihrem deutlich von den Polyrhythmen und Gitarrensounds des Afro-Beat beeinflussten gleichnamigen Album die große Überraschung in den Best-Of-Listen⁸ des letzten Jahres. Das Londoner DJ- und Produzenten Duo Radioclit dachte diese Entwicklung prompt konsequent weiter, indem sie für ihr Mixtape *The Very Best* mit dem malawischen Sänger Esau Mwamwaya eine Version von Vampire Weekends Song *Cape Cod Kwassa Kwassa* aufnahmen – und siehe da, der so entstandene Track klingt wie waschechter Afro-Pop. *Marcus Bartoš*

¹ William Gibson: *Neuromancer*, Ace Books, New York 1984, 67 ² Source: www.negrophonic.com/words/pivot/entry.php?id=271#comm ³ William Gibson: *Pattern Recognition*, G. P. Putnam's Sons, New York 2003 ⁴ www.negrophonic.com/goldteeththief.htm ⁵ awesometapesfromafrica.blogspot.com ⁶ thehiplifecomplex.blogspot.com ⁷ www.sublimefrequencies.com ⁸ Cf. www.popkulturjunkie.de/wp/?p=4004

¹ William Gibson: *Neuromancer*, Ace Books, New York 1984, S. 67 ² Zitiert nach: www.negrophonic.com/words/pivot/entry.php?id=271#comm ³ William Gibson: *Pattern Recognition*, G. P. Putnam's Sons, New York 2003 ⁴ www.negrophonic.com/goldteeththief.htm ⁵ awesometapesfromafrica.blogspot.com ⁶ thehiplifecomplex.blogspot.com ⁷ www.sublimefrequencies.com ⁸ Vgl. www.popkulturjunkie.de/wp/?p=4004

the 'information' and 'communication' fields. The 'information' field is defined as:

...the study of the processes of information production, distribution, access, use and evaluation, and the study of the social, cultural, economic and political contexts in which these processes take place. (p. 10)

The 'communication' field is defined as:

...the study of the processes of communication production, distribution, access, use and evaluation, and the study of the social, cultural, economic and political contexts in which these processes take place. (p. 10)

The 'information' field is defined as:

...the study of the processes of information production, distribution, access, use and evaluation, and the study of the social, cultural, economic and political contexts in which these processes take place. (p. 10)

The 'communication' field is defined as:

...the study of the processes of communication production, distribution, access, use and evaluation, and the study of the social, cultural, economic and political contexts in which these processes take place. (p. 10)

The 'information' field is defined as:

...the study of the processes of information production, distribution, access, use and evaluation, and the study of the social, cultural, economic and political contexts in which these processes take place. (p. 10)

The 'communication' field is defined as:

...the study of the processes of communication production, distribution, access, use and evaluation, and the study of the social, cultural, economic and political contexts in which these processes take place. (p. 10)

The 'information' field is defined as:

...the study of the processes of information production, distribution, access, use and evaluation, and the study of the social, cultural, economic and political contexts in which these processes take place. (p. 10)

The 'communication' field is defined as:

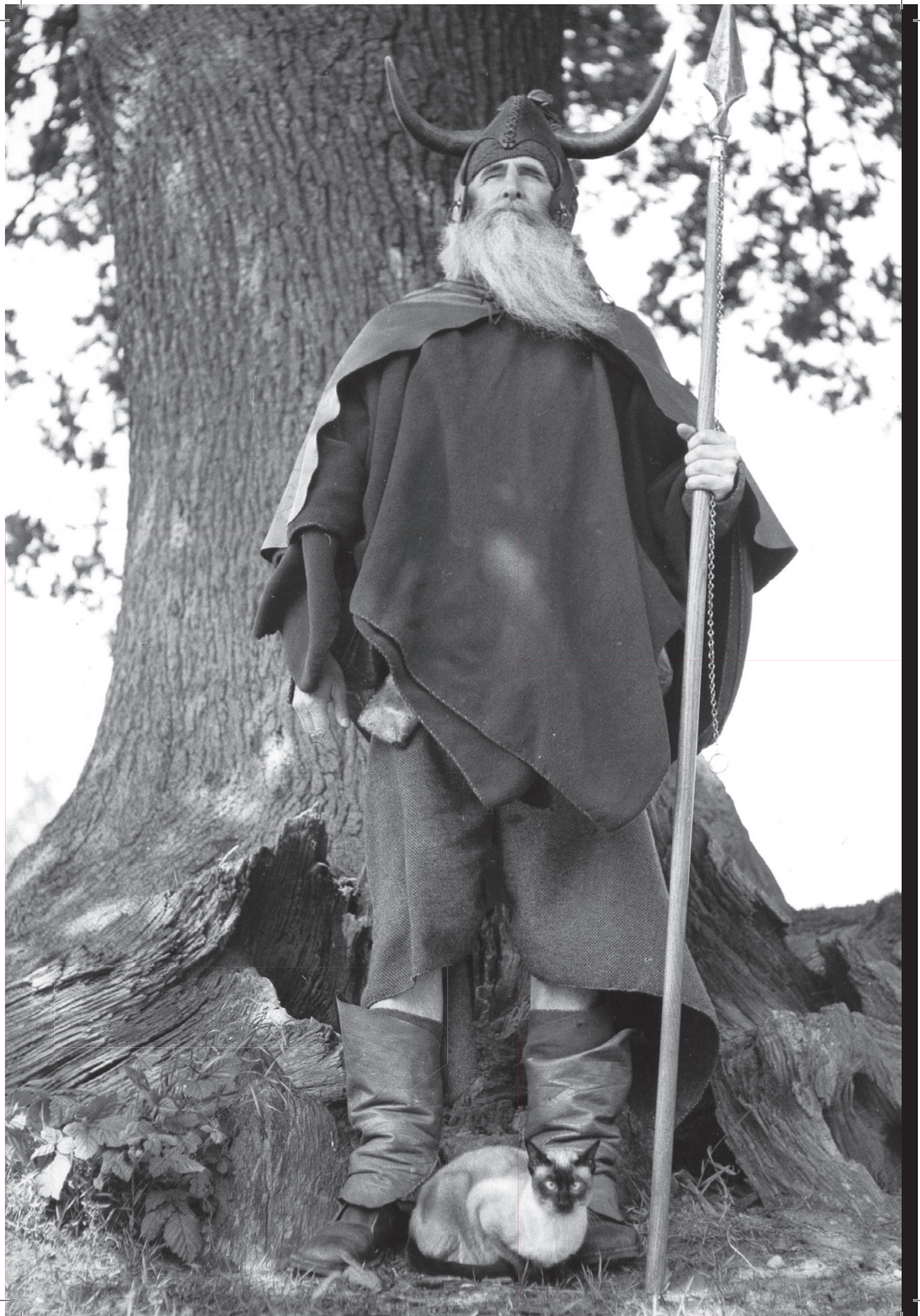
...the study of the processes of communication production, distribution, access, use and evaluation, and the study of the social, cultural, economic and political contexts in which these processes take place. (p. 10)

The 'information' field is defined as:

...the study of the processes of information production, distribution, access, use and evaluation, and the study of the social, cultural, economic and political contexts in which these processes take place. (p. 10)

The 'communication' field is defined as:

...the study of the processes of communication production, distribution, access, use and evaluation, and the study of the social, cultural, economic and political contexts in which these processes take place. (p. 10)



Samstag, 7.2.2009

Kritik der Kritik

- 12:00 Künstlergespräch
DJ/rupture (New York), Brian Shimkovitz (New York),
John Eden (London)
- 13:00 Vortrag *Musikalische Armut*
Sabine Sanio (Berlin)
- 13:45 Konzert *Nackt im Wind*
ensemble mosaik Berlin: Ferruccio Busoni / Erwin Stein
Berceuse, élégiaque. Des Mannes Wiegenlied am Sarg seiner Mutter, op. 42 (1911/1921) arrangiert für Flöte, Klarinette,
Harmonium, Streichquartett, Klavier
Alan Hilario *karaoke exotique remix* (2009) für Flöte,
Klarinette, Klavier, Violine, Viola und Violoncello (UA/AW)
Thomas Meadowcroft *Greed and Shortage* (2009) für Flöte,
Klarinette, Harmonium, Streichquartett und Klavier (UA/AW)

Enno Poppe *Arbeit* (2007) für virtuelle Hammond-Orgel
Steve Reich *Pendulum Music* (1968) für Mikrofone
und Verstärker
Goodiepal (2009) Stimme und Objekte

Salvatore Sciarrino *Omaggio a Burri* (1995)
für Altflöte, Bassklarinette und Violine
Olivier Messiaen *Abîme des oiseaux & Fouillis d'arc-en-ciel,
pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* aus *Quatuor pour la fin
du Temps* (1941) für Klarinette solo und Violoncello und Klavier
- 17:30 Vortrag *Vergleichen, Konkurrieren, Tauschen –
Entfremdungsgewinne und Authentizitätsverluste*
Diedrich Diederichsen (Berlin)
- 18:30 Vortrag *Guerrilla Media*
David Keenan (Glasgow)
- 19:45 Podiumsdiskussion *Keine Kritik, nirgends*
Christine Lemke-Matwey (Tagesspiegel, Berlin), Helga de la
Motte-Haber (TU, Berlin), Jonathan Fischer (München),
Max Dax (Spex, Berlin), Olaf Karnik (Köln), Chris Bohn (Wire,
London), Moderation: Björn Gottstein (Berlin)
- 21:30 Konzert *Hunger*
Karlheinz Stockhausen *Goldstaub* aus *Aus den sieben Tagen*
(1970) Mit Werner Dafeldecker (Berlin), Kontrabass; Kai
Fagaschinski (Berlin), Klarinette; Barbara Romen (Innsbruck),
Hackbrett; Eva Reiter (Wien), Viola da Gamba
Manon-Liu Winter (Wien), Klavier

Josephine Foster / Victor Herrero (Barcelona) Lieder von
Schubert, Schumann und Wolff, arrangiert für Stimme
und Gitarre

Hair Police (Detroit)
- 23:30 DJ-Set *Ghetto Bassquake*
DJ Vamanos (London)

„Eine direkte Verbindung zwischen Musik und Armut besteht nicht, allenfalls extreme Reduktion der Mittel. Theoretisch gibt es zwei kontrastierende Meinungen für die Produktion: Entfremdung, Verarmung bis zum Ideal des armen Poeten in der Dachstube in der romantischen Tradition. Die humanistische Psychologie hingegen würde annehmen, dass die Basisbedürfnisse (Hunger, Durst, Bedürfnis nach Wärme etc.) gestillt sein müssen vor der künstlerischen Selbstaktualisierung.“
(Helga de la Motte-Haber)

„Music can be made by anyone, whatever their economic situation may be. Its about the creative spirit rather than the tools available.“ (Vamanos)

„Mein aktueller Kontostand beträgt minus 3018,04 €. Hinzu kommen weitere Schulden in Höhe von etwa 3300 € bei verschiedenen Verwandten, Freunden und Institutionen. Ich freue mich sehr auf die Gage für mein Konzert bei *Audio Poverty*, da diese meine Armut verringern wird. Für mein Konzert muss ich hungern, aber das ist nicht schlimm, weil ich das gewohnt bin.“
(Kai Fagaschinski)

DJ/rupture, Brian Shimkovitz (a.k.a. Awesome Tapes from Africa), John Eden. Künstlergespräch
12:00 Theatersaal

> Andy Moor, guitarist of the Dutch band The Ex and co-manager of the label Unsounds, cut to the chase in his online article for Mute magazine entitled "I Like Listening to Awesome Tapes from Africa" (<http://www.metamute.org/>). "The recent resurgence of interest in African music arguably breaks with existing stereotypes only to replace them with new ones. But who is benefiting from African music's soaring popularity? How are African living musicians responding to this interest? Are the popularising efforts of Giles Peterson and Damon Albarn a new scramble for Africa or a case of world music 2.0? Can meaningful collaborations between musicians who share an anomalous or overtly hostile relation to the national and genre traditions they're supposed to 'come from' disrupt normalising anthropological tendencies?"¹

The English theorist and blogger John Eden hosts the discussion on the political implications of this new world music with DJ/rupture and Brian Shimkovitz at the Audio Poverty artist's discussion.

¹ As cited in: Andy Moor, *I Like Listening to Awesome Tapes from Africa*, www.metamute.org/en/content/i_like_listening_to_awesome_tapes_from_africa

> Andy Moor, Gitarrist der niederländischen Band The Ex und Mitbetreiber des Labels Unsounds, brachte es in einem Web-Beitrag für die Zeitschrift *Mute* (www.metamute.org) unter dem Titel *I Like Listening to Awesome Tapes from Africa* unlängst folgendermaßen auf den Punkt: „Das aktuell wieder auflebende Interesse an afrikanischer Musik bricht möglicherweise mit bestehenden Stereotypen, nur um sie durch neue zu ersetzen. Aber wer profitiert von dem rapide zunehmenden Interesse an afrikanischer Musik? Wie reagieren in Afrika lebende Musiker auf das Interesse, das ihnen entgegen gebracht wird? Stellen die Popularisierungsversuche eines Giles Peterson und Damon Albarn lediglich ein neuerliches Gedrängel um Afrika dar oder einen Fall von Weltmusik 2.0? Werden aussagekräftige Kollaborationen zwischen Musikern, die eine stark abweichende oder offen feindselige Haltung teilen gegenüber den nationalen- und Genretraditionen, von denen sie ja angeblich ‚herkommen‘, in der Lage sein, normierende anthropologische Tendenzen zu sprengen?“¹

Über die politischen Implikationen dieser neuen Weltmusik unterhält sich der englische Theoretiker und Blogger John Eden mit DJ/rupture und Brian Shimkovitz im *Audio Poverty* Künstlergespräch.

Markus Bartoš

¹ Andy Moor, *I Like Listening to Awesome Tapes from Africa*, www.metamute.org/en/content/i_like_listening_to_awesome_tapes_from_africa

Sabine Sanio
Verschlissener Prunk – Von der ästhetischen Aura der Armut. Vortrag
13:00 Theatersaal

> Since Puccini's *La Bohème* at the latest, we have had a musical conception of how poor artists live. In Puccini, the story of impoverished artists is coupled with a virtually exquisite differentiation of expressive values and an opulent instrumentation: considering the subject, this could be seen as a mistaken choice of means. This contradiction seems later overcome in composers like Stravinsky or Satie, whose poverty is almost proudly exhibited. In Puccini, stage characters are the ones who use their manuscripts to fuel their ovens. During World War I, Igor Stravinsky drew all the consequences from the general disaster in his *Histoire du Soldat*; the piece was written for wandering theater and makes do with accordingly sparse musical possibilities. In his *Ogives*, piano pieces composed in a neo-Gregorian style, Satie made reference to the Middle Ages, while in other pieces, the so-called *Néogrec* pieces *Gnossienes*, *Gymnopédies*, and *Socrate*, he referred to ancient Greece. There has hardly ever been quite such a minimalist ornamentation as there was in Satie's early piano music. A remembrance of the past or the mythological time con-

> Spätestens seit Puccinis *La Bohème* hat man auch eine musikalische Vorstellung davon, wie die armen Künstler leben. Bei Puccini ist die Story von den verarmten Künstlern gekoppelt an eine geradezu deliziöse Differenzierung der Ausdruckswerte und eine opulente Instrumentierung – gemessen am Sujet könnte man von einer falschen Wahl der Mittel sprechen. Dieser Widerspruch scheint nur wenig später bei Komponisten wie Stravinsky und Satie überwunden durch eine geradezu stolz vorgezeigte Armut. Bei Puccini sind es Bühnenfiguren, die den Ofen mit ihren Manuskripten zu beheizen versuchen. Im ersten Weltkrieg zieht Igor Stravinsky in seiner *Histoire du Soldat* die ästhetischen Konsequenzen aus dem allgemeinen Desaster – das Stück ist für ein Wandertheater geschrieben und begnügt sich mit entsprechend kargen musikalischen Möglichkeiten. Satie berief sich in seinen Klavierstücken *Ogives*, die in einem neogregorianischen Stil komponiert sind, auf das Mittelalter, in anderen, im sogenannten *Néogrec* gehaltenen Stücken wie *Gnossienes*, *Gymnopédies* und *Socrate*, auf das antike Griechenland. Eine ähnlich minimalistische Ornamentik wie in Saties früher Klaviermusik hat es kaum wieder gegeben. Die Erinnerung an vergangene Zeiten oder an alte Märchenzeiten wird den Entzweigerungserfahrungen entgegengestellt, die die bürgerliche Gesellschaft damals vielleicht mehr denn je prägten. Bei Stravinsky wie bei Satie ist diese 25

trasts with the experience of division that was affecting bourgeois society at that time more than ever before. In Stravinsky as well as in Satie, this reduction of means is linked towards a departure from an old aesthetic of expression, an indication of a new artistic self-conception.

But there have never been just economic aspects in the arts; these economic aspects exist also with regard to genuine aesthetic questions, the most familiar of them being the notion of an economy of means, which almost demands a certain frugality. But aesthetic autonomy, that is, the independence of arts from representative social functions, means that the independence of an artist may also be paid for with poverty. Under this aspect, the reduction of means becomes an aesthetic consequence. This follows from the realization that any proximity to power can only seem dubious to an art that understands itself as autonomous, that is, independent. Satie and Stravinsky saw themselves confronted with different economic conditions. Still today, taking pleasure in expensive materials in the arts retains its dubious character. Dada, Fluxus, arte povera, and low-tech concepts are variations of an aesthetic in which the material, precisely because it looks worn out and spent, can make the experience of our temporality as accessible as forms and aspects of the immaterial. This gives rise to the question if a brief history of musica povera can already be written today.

Reduktion der Mittel gekoppelt an die Distanzierung von der alten Ausdrucksästhetik, Indiz für ein neues künstlerisches Selbstverständnis.

Dabei gibt es in den Künsten seit jeher nicht einfach nur ökonomische Aspekte, es gibt sie auch im Hinblick auf eigentlich ästhetische Fragen, die bekannteste davon ist die Vorstellung von der Ökonomie der Mittel, die ja gerade Sparsamkeit verlangt. Doch ästhetische Autonomie, also die Unabhängigkeit der Künste von repräsentativen gesellschaftlichen Funktionen, bedeutet, dass man als Künstler Unabhängigkeit mit Armut bezahlen kann. Unter diesem Blickwinkel wird die Reduktion der Mittel zur ästhetischen Konsequenz. Sie folgt aus der Erkenntnis, wie fragwürdig einer sich autonom, also unabhängig verstehenden Kunst jede Nähe zu Macht und Geld erscheinen muss. Satie und Strawinsky sahen sich dabei jeder ganz unterschiedlichen ökonomischen Bedingungen gegenüber. Bis heute jedoch hat die Lust an wertvollen Materialien in den Künsten immer auch etwas Fragwürdiges. Dada, Fluxus, Arte povera und Low-Tec-Konzepte sind Varianten einer Ästhetik, in der das Material, gerade weil es abgenutzt und verbraucht erscheint, die Erfahrung unserer Zeitlichkeit ebenso zugänglich zu machen vermag wie Formen und Aspekte des Immateriellen. Die Frage stellt sich, ob man heute bereits eine kleine Geschichte der *musica povera* erstellen kann.

Sabine Sanio

Nackt im Wind. Konzert
13:45 Ausstellungshalle

> Ferruccio Busoni / Erwin Stein *Berceuse, élégiaque. Des Mannes Wiegenlied am Sarg seiner Mutter, op. 42* arrangiert für Flöte, Klarinette, Harmonium, Streichquartett, Klavier

> Alan Hilario *karaoke exotique remix* für bis zu sechs Instrumente (Flöte, Klarinette, Klavier, Violine, Viola und Violoncello)

Thomas Meadowcroft *Greed and Shortage* music for chamber ensemble and plastic toy instruments

> Enno Poppe *Arbeit* für virtuelle Hammond-Orgel

> Steve Reich *Pendulum Music* für Mikrofone und Verstärker

> Goodiepal (Stimme und Objekte)

> Salvatore Sciarrino *Omaggio a Burri* für Altflöte, Bassklarinette und Violine

> Olivier Messiaen *Abîme des oiseaux & Fouillis d'arc-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* aus *Quatuor pour la fin du Temps* für Klarinette solo, sowie Violoncello und Klavier

ensemble mosaik: Manuel Nawri, Leitung; Bettina Junge, Flöte; Christian Vogel, Klarinette; Anja Kleinmichel, Klavier, Harmonium; Ernst Surberg, Klavier, Keyboard; Chatschatur Kanajan, Violine; Karen Lorenz, Viola; Dirk Beiße, Violoncello; Matthias Bauer, Kontrabass

> Der Verzicht auf Interpreten ist in der Regel der effektivste Hebel, um die Unkosten für ein Konzert zu senken. (Musik ist ja schon ausreichend da, die ist nicht teuer, man muss sie nur spielen!) Und so kam es, dass auch der Verein für musikalische Privataufführungen¹, den Arnold Schönberg 1918 gemeinsam mit Schülern und Freunden begründete, viele seiner Abende mit musikalischen Bearbeitungen bestritt, die bombastische Orchesterbesetzungen auf die wohnzimmertaugliche Größe eines Kammerensembles reduzierten: „untergerechnete Versionen“, die den Datenaustausch erleichterten, sechzig Jahre vor der Erfindung von MP3. Die Flucht des Schönbergkreises in die Privatheit war eine trotzige Abwehrbewegung gegen einen Musikbetrieb, in dem neue Musik nur schlechte Chancen hatte, adäquat wahrgenommen zu werden. Von Debussy über Mahler bis Johann Strauss reicht die Liste der Bearbeitungen, die hinter verschlossenen Vereinstüren erklangen – ohne Vorankündigung, dies war Teil der strengen Statuten, die Schönberg gemeinsam mit Alban Berg verfasst hatte. So heißt es im Paragraph 6 dieser „Ordnungsregel“: „Die Aufführung

> *Doing without performers is, as a rule, the most effective way of leveraging down the cost of a concert. (After all, there's already plenty of music around; it's not expensive; you just have to play it!) And so it was that the Society for Private Musical Performances¹, founded by Arnold Schoenberg with his friends and students in 1918, spent many an evening presenting musical adaptations that reduced grandiose orchestral arrangements to the more living-room-friendly size of a chamber ensemble: "downsampled" versions facilitating data interchange sixty years before the invention of the MP3. The Schoenberg circle's flight into the private sphere was a defiant and defensive move against a music culture in which new music had little chance of being properly heard. Behind the society's closed doors, a series of adaptations ranging from Debussy and Mahler to Johann Strauss was heard – with no advance notice, that being one of the strict bylaws drafted by Schoenberg together with Alban Berg. As it states in Section 6 of these "Rules of the Order": "The performances themselves are removed from the corrupting influence of the public. Members shall not be encouraged to pass judgment here. On the contrary, it is desirable to unlearn the habit of premature evaluation in order to achieve the primary goal: simply to take note. Public evaluation distracts from this goal, which is why a) the performances are not public in any way. Guests [...] are banned. Discussing the performances in newspapers is forbidden, as is any promotion of pieces or persons. b) During the performances all expressions of approval, disapproval or gratitude are banned. The only success to be had here by the author is the one that ought to be most important to him: being able to make himself understood."*

Reading this manifesto today, one gets the impression that Schoenberg has since expanded his Society for Private Musical Performances to include the entire republic of Germany: The "corrupting" public usually stays away from new music performances quite of its own accord; a critique that would take public evaluation of these works as its premise no longer exists. Unfortunately, Schoenberg made a miscalculation with regard to the economies of attention. After three years, the society ended its performances due to lack of funds. In addition to insufficient revenue came the economic imponderables of inflation. But even before that, Schoenberg had to watch how his former student Erwin Stein, who had increasingly taken the helm, sought to bring the society's evenings more into line with the public concert circuit. Unlike the society, of course, Schoenberg himself definitely did not withhold judgment. On the first page of his Berlin diary from 1912, we read about a concert he had attended the previous evening: "Up to now I hadn't liked any of Busoni's compositions. But yesterday I liked Berceuse. Directly moving piece. Truly deeply felt. I really haven't been fair to that one. Yet another!"² Thus, Schoenberg's own difficulties with musical evaluation played a role as well in his elevation of the repeated playing of pieces to a principle within his circle.

gen selbst sind dem korrumpierenden Einflusse der Öffentlichkeit entrückt. Die Mitglieder sollen hier nicht zur Beurteilung angeregt werden. Es wäre im Gegenteil erwünscht, sich vorschnelles Urteilen abzugewöhnen, um den Hauptzweck zu erreichen: Kenntnisnahme. Öffentliche Beurteilung lenkt von diesem Zweck ab, daher sind a) die Aufführungen in jeder Hinsicht nicht öffentlich. Gäste [...] sind ausgeschlossen. Besprechungen der Aufführungen in Zeitungen sowie jede Reklame für Werke oder Personen unzulässig. b) Bei den Aufführungen sind alle Beifalls-, Missfalls- und Dankesbezeugungen ausgeschlossen. Der einzige Erfolg, den der Autor hier haben soll, ist der, der ihm der wichtigste sein müsste: sich verständlich machen zu können."

Liest man dieses Manifest heute, so hat man den Eindruck, Schönberg hätte seinen Verein für musikalische Privataufführungen inzwischen auf die ganze Bundesrepublik ausgeweitet: Die „korrumpierende Öffentlichkeit“ bleibt meist ganz von allein den Aufführungen mit neuer Musik fern, eine Kritik, die sich der öffentlichen Beurteilung dieser Werke annehmen würde, gibt es nicht mehr. Leider hat sich Schönberg verrechnet, was die Ökonomien der Aufmerksamkeit angeht. Nach drei Jahren beendete der Verein aus Geldmangel seine Aufführungen. Zu den fehlenden Einnahmen taten die wirtschaftlichen Unwägbarkeiten der Inflation das Ihre hinzu. Schon zuvor musste Schönberg aber erleben, wie sein ehemaliger Schüler Erwin Stein, der zunehmend das Heft in die Hand nahm, eine Annäherung der Vereinsabende an das öffentliche Konzertleben suchte. Anders als der Verein enthielt sich Schönberg selbst natürlich keineswegs der Wertung. Auf der ersten Seite seines Berliner Tagebuchs aus dem Jahr 1912 erfährt man von einem Konzertbesuch des Vorabends: „Busonis Kompositionen hatten mir bis jetzt nicht gefallen. Aber gestern gefiel mir *Berceuse*. Direkt ergreifendes Stück. Wirklich empfunden. Dem habe ich sehr unrecht getan. Wieder einem!"² Seine eigenen Schwierigkeiten mit der musikalischen Wertung spielten also auch eine Rolle, als Schönberg es in seinem Kreis zum Prinzip erhob, Stücke mehrfach zu spielen. Das Immerwiederhören, die Grundvoraussetzung auch dafür, dass ein Popsong ein Popsong werden kann, diese Erfahrung stand am Beginn seines ästhetischen Erziehungsprogramms. Erwin Stein stellte die „(more) easy performing“-Variante der *Berceuse élegiaque* her, (die lange Schönberg selbst zugesprochen wurde). Der Untertitel des Stückes, *Des Mannes Wiegenlied am Sarge seiner Mutter*, verrät den biographischen Hintergrund, anvertraut zunächst der Tastatur seines Klaviers. Später hat Busoni das Stück zu einer „Orchesterpoesie für sechsfaches Streichquartett mit Sordinen, drei Flöten, Oboe, drei Clarinetten, vier Hörnern, Gong, Harfe und Celesta“ ausgeweitet, in der es ihm – nach eigenem Dafürhalten – erstmals gelang, „einen eigenen Klang zu treffen, und die Form in Empfindung aufzulösen.“³ Busonis Zeitgenosse Hugo Leichtentritt hörte das Stück als eine „Sinfonie der Seufzer“.

Listening over and over, which is also the basic prerequisite for a pop song's becoming a pop song: This experience stood at the beginning of his aesthetic education program. Erwin Stein created the "(more) easy performing" version of Berceuse élégiaque (long attributed to Schoenberg himself). The subtitle of the piece, "the man's lullaby at the coffin of his mother," gives away the biographical background, first entrusted to the keyboard of Busoni's piano. Later he expanded the piece into an "orchestral poem for sixfold string quartet with sordini, three flutes, oboe, three clarinets, four horns, gong, harp and celesta," in which he was able for the first time – in his own estimation – "to find a sound of my own, and to dissolve the form in feeling."³ Busoni's contemporary Hugo Leichtentritt heard in the piece a "symphony of sighs."

> The path taken by Busoni's exceptionally personal experience, from a diary-style coming-to-terms at the piano to a public hearing in the concert hall, exposes the true substance of the paradoxical expression "private performance." Gustav Mahler was a master of this performance art among composers at the dawn of the twentieth century, who always justified their musical exaltations by using their hearts as their inkwells. Through Mahler one can study the ambivalent relationship with the masses that began to develop around 1900: Beethoven's "O ye millions, I embrace ye," which also provides the motto for classical-music enterprises seeking to expand, is constantly falling apart with Mahler. The whole machine is roaring away, leaving only the lonely flute giving voice to a simple folk song. The masses, it is clear, are threatening, and furthermore – in a well-established topos in crowd psychology ever since Gustave Le Bon – the masses are stupid, an idea that has since been taken up anew, even by erstwhile theorists of the "hive mind,"⁴ and which expresses the cultural critic's suspicion of music that is a hit with the masses.

Take for example American minimal music, which, though still capable of embodying the cliché of music that is "new" in the sense of "advanced," has simultaneously achieved maximum family-friendliness.⁵ And yet minimal music began with a critical impulse that was directed not merely against the modern, but against the very concept of time in Western music, its place being taken by the dimension of space. Along with Indian and Japanese influences in the case of La Monte Young, the emergence of minimal music also involved the Berlin Ringbahn, in which Tony Conrad spent his nights in the early 1950s to save money.⁶ And, of course, a technological phenomenon, the implications of which were to give Steve Reich a start under his headphones. He was experimenting with two Wollensak tape recorders, trying to piece together two loops, when little by little the sound patterns in his left and right headphones began to drift. The left-hand tape recorder was a little faster than the right-hand one, and the resulting phase shift created a counterpoint like nothing he had ever heard before, much less

> Der Weg, den Busonis äußerst persönliche Erfahrung nimmt, von einer tagebuchartigen Bewältigung am Klavier zur öffentlichen Verhandlung im Konzert, entlarvt den wahren Gehalt der paradoxen Rede von der „Privataufführung“. Gustav Mahler war ein Meister dieser Performance-Kunst von Komponisten an der Jahrhundertschwelle um 1900, die ihre musikalischen Exaltationen immer mit Herzblutintinte legitimierten. An Mahler lässt sich das ambivalente Verhältnis studieren, das sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegenüber der Masse entwickelt: Beethovens „Seid umschlungen, Millionen“, das auch für die Expansionsunternehmen in der klassischen Musik das Motto vorgibt, bricht bei Mahler immer wieder in sich zusammen. Der volle Apparat röhrt, übrig bleibt die einsame Flöte, aus der ein einfaches Volkslied spricht. Masse, so wird hier deutlich, ist bedrohlich, und außerdem, feststehender Topos unter Massentheoretikern seit Gustave Le Bon: Masse ist dumm. Ein Gedanke, der inzwischen selbst von einstigen Theoretikern des „Hive-Mind“, des „Schwarm-Geistes“ wieder aufgegriffen wird⁴ und gegenüber Musik, die bei der Masse Erfolg hat, einen kulturkritischen Verdacht formuliert.

*Wie beispielsweise die amerikanische Minimal Music, die zwar immer noch dazu in der Lage ist, ein Klischee von neuer im Sinne von avancierter Musik zu erfüllen, es aber gleichzeitig zu maximaler Vorabendserientauglichkeit gebracht hat.⁵ Dabei stand auch am Beginn der Minimal Music ein kritischer Impuls, der sich nicht allein gegen die Moderne richtete, sondern eigentlich gegen den Zeitbegriff der abendländischen Musik als solchen. An dessen Stelle trat die Dimension des Raumes. Zur Entstehung der Minimal Music hat neben indischen und japanischen Einflüssen bei La Monte Young auch die Berliner Ringbahn beigetragen, in der Tony Conrad Anfang der 1950er Jahre seine Nächte verbrachte, um Kosten zu sparen.⁶ Und natürlich ein technisches Phänomen, dessen Tragweite Steve Reich unter seinen Kopfhörern zusammenfahren ließ. Er experimentierte mit zwei Wollensak-Kassettenrecordern und war gerade damit beschäftigt, zwei Loops zusammenzubasteln, als die Klangbilder auf seinem rechten und seinem linken Kopfhörer nach und nach zu schwimmen begannen. Der linke Kassettenrekorder lief etwas schneller als der rechte und durch diese Phasenverschiebung entstand ein Kontrapunkt, wie er ihn noch nicht gehört hatte, geschweige denn, hätte aufschreiben können.⁷ Das Resultat war sein Tonbandstück *It's Gonna Rain*, in dem 1965, vor dem Hintergrund des Kalten Krieges nicht nur musikalisch die Dinge aus dem Gleichlauf zu geraten drohten: „You're literally hearing the world come apart.“⁸ 1967 in *Piano Phase* übertrug er diese Entdeckung auch auf die Instrumentalmusik. Seine anderthalbstündige Komposition *Drumming* beruht auf einem rhythmischen Grundmodell von zwölf Achteln, das über die Dauer der vier Abschnitte lediglich durch die Ersetzung von Pausen durch Schläge und Schläge durch Pausen in Tonhöhe und Klangfarbe variiert wird. Gelebter Fordismus mit halluzinatorischem Mehrwert. Auch wenn die beständig*

could have written.⁷ The result was his tape piece *It's Gonna Rain*, in which the threat of things slipping out of sync was – in 1965, in the context of the Cold War – more than just musical: “You’re literally hearing the world come apart.”⁸ In *Piano Phase*, in 1967, he transferred this discovery to instrumental music as well. His ninety-minute composition *Drumming is built on a basic rhythmic model of twelve eighths; over the course of four sections it varies only in terms of pitch, timbre and the replacement of rests by beats and beats by rests. Fordism in practice, with hallucinatory value added. While any associations with a sculpture studio are warranted by the incessantly repeated beats, the sculptural nature of this minimalistic music is never clearer than in Reich’s 1968 piece *Pendulum Music*. It too can be traced back to interactions with a Wollensak tape deck, which Reich twirled through the air on its cable like a lasso, Wild West-style.⁹ When the built-in microphone passed the loudspeaker, it made a noise. The potential of this feedback was, once again, immediately clear to Reich, who at the time was searching for a performance idea together with William Wylie and Bruce Nauman. *Pendulum Music* had its first performance at the Whitney Museum in 1969, with multiple microphones all hanging from cables of equal length and gradually swinging into a drone. They do so all by themselves – the piece is a process that ends with and in exhaustion. (In this, one can discern the definitive difference from György Ligeti’s *Poème Symphonique*, with its hundred hectically ticking metronomes – in a way a related piece – in which the lone expiring metronome speaks rather of perseverance, the defiant tenacity of the individual.) The only shock is that no visible exertion precedes this exhaustion. This is the real provocation in Steve Reich’s aesthetic of reduction.*

> If minimal music represents the reconciliation of repetition and advanced compositional technique, then the music of *Goodiepal* is Nordic folklore’s revenge on techno. Hiding behind the pseudonym “Goodiepal” is the former Danish pig farmer Kristian Vester, who has also been appearing lately as *Gaeoudjiparl Van Den Dobbelseen*. (Mainpal Inv., an earlier alias, is mentioned here in the interest of completeness.) During the Dane’s performances, vigorous grunting noises call attention to his previous line of work with obscene clarity, punctuating the pleasant whistling with which he accompanies his obscure onstage activities. Viewers of *Goodiepal*’s performances are usually left in a mixture of amusement and enlightenment – in other words, perplexity¹⁰ – that is also attributable to the artist’s unusual appearance, with his magnificent full beard and Viking build. While his hands do suggest a capacity for manual labor, it is by no means the kind of labor required to build sensitive mechanical objects or poetic music boxes. These, however, are among Professor Van Den Dobbelseen’s “surgical instruments” when he gives a lecture. Planetary models, wind-up birds and similar, less easily identifiable imple-

wiederholten Schläge jede Assoziation an eine Bildhauerwerkstatt zulassen, wird der skulpturale Charakter dieser minimalistischen Musik nirgends so deutlich wie in Reichs *Pendulum Music* aus dem Jahr 1968. Auch sie geht auf die Interaktion mit einem Wollensak-Kassetendeck zurück, das Reich in Wild-West-Manier am Kabel wie ein Lasso in der Luft kreisen ließ.⁹ Wenn das eingebaute Mikrophon am Lautsprecher vorbeikam, gab es ein Geräusch. Auch das Potenzial dieser Rückkopplung war Steve Reich, der sich in Gesellschaft von William Wylie und Bruce Nauman auf der Suche nach einer Performance-Idee befand, sofort klar. 1969 kam *Pendulum Music* im Whitney Museum erstmals zur Aufführung: Mit mehreren Mikrofonen, die an gleich langen Kabeln hängen und sich nach und nach in einen Drone schaukeln. Das tun sie ganz von alleine – das Stück ist ein Prozess, der mit und in Erschöpfung endet. (Worin man auch den entscheidenden Unterschied zu dem in gewisser Weise verwandten *Poème Symphonique* von György Ligeti mit 100 hektisch tickenden Metronomen erblicken darf, in dem das einsam ersterbende letzte Metronom eben doch noch vom Durchhalten, vom trotzigem Stehvermögen des Einzelnen kündigt.) Schockierend nur, dass dieser Erschöpfung keine sichtliche Anstrengung vorangeht. Das ist die eigentliche Provokation in Steve Reichs Ästhetik der Reduktion.

> Wenn die Minimal Music die Versöhnung der Wiederholung mit dem avancierten Komponieren darstellt, dann ist *Goodiepal*’s Musik die Rache der nordischen Folklore an Techno. Hinter dem Pseudonym Goodiepal verbirgt sich der ehemalige dänische Schweinebauer Kristian Vester, der in jüngerer Zeit auch als *Gaeoudjiparl Van Den Dobbelseen* in Erscheinung tritt. (Mainpal Inv., ein älteres Alias sei der Vollständigkeit halber erwähnt.) In obszöner Deutlichkeit unterstreichen kräftige Grunzgeräusche in den Performances des Dänen dessen früheres Arbeitsfeld und unterbrechen damit auch das liebeliche Pfeifen, mit dem Goodiepal seine obskuren Bühnenaktivitäten begleitet. Die Beobachter seiner Performances lässt Goodiepal meist in einer Mischung aus Belustigung und Erleuchtung, also Ratlosigkeit, zurück,¹⁰ was auch am ungewöhnlichen Erscheinungsbild des Künstlers mit prächtigem Vollbart und Wikingergestalt liegt. Seine Hände legen zwar die Befähigung zur Handarbeit nahe, doch mitnichten solche, wie sie zur Herstellung empfindlicher mechanischer Objekte oder poetischer Spieluhren benötigt wird. Die wiederum gehören zum „Operationsbesteck“ von Professor van den Dobbelseen, wenn er eine Vorlesung hält. Planetenmodelle, aufziehbare Vögel und ähnliche, nur schwer identifizierbare Gerätschaften bewegt er nach einem geheimen Muster vor sich auf dem Tisch. Dies ist eine Seite der überraschenden Auftritte von Goodiepal. Eine andere Seite ist der Angriff auf die Ökonomien der Musikwirtschaft, den der ehemalige Sounddesigner bei Firmen wie Nokia und Lego mit seinem Werk gestartet hat. Was sich von den schwer greifbaren Identitäten der Kunstfigur Goodiepal – in über 29

ments are moved about the table in front of him in an arcane pattern. This is one side of Goodiepal's unpredictable appearances. Another side is the attack launched against the economies of the music industry in the work of this former sound designer for companies such as Nokia and Lego. Whatever materializes from the elusive identities of the Goodiepal persona – on more than a hundred releases – is sold in absurdly limited editions. The diversion that might once have awaited the consumer of music becomes a principle of identity, the mass-produced record a unique object. This rigid, scarcity-creating way of dealing with "products," an approach akin to the rules of the art market, is contrasted with an uncontrolled profligacy: Everyone can acquire their digital Goodies for free, given enough bandwidth.

> In the oeuvre of Olivier Messiaen, the twittering is sometimes formidable. He never went out into nature without one of his numerous notebooks, in which he notated the songs of birds from all over the world, later to layer them in his compositions into cascades in canon. He was one of the first to thoroughly and systematically organize his music not only by pitch, but by its other parameters as well. Among the iridescently shimmering colors of his crystalline works there slumber questions of faith, to which Messiaen preferred to give himself over, as the titular organist at L'Église de la Sainte-Trinité in Paris's ninth arrondissement, in improvisations at the organ console. Making music was for him a way of practicing his faith. The only tendencies that could be called trashy in his oeuvre lie in his penchant for the mawkish wailing of an instrument from the electronic Stone Age, the ondes Martenot, causing his music – shot through with Indian rhythms and color associations – to run repeatedly through its tonal range in wild glissandi. Messiaen was a maximalist. And so at the same time, as a musical innovator, he wanted to bring a new love into the world. "And not this despair, these uninhabited planets, but rather love that is really written with a capital L, love in all its manifestations: of nature, of the woman, of the child, and above all divine love. And not brutality, lust and bloodshed without mind or heart, but rather mercy, piety, purity and the perfect joy of the spirit, full of charity and hope."

During World War II, he himself gave moving testimony to this love, and hope to thousands of fellow prisoners, at a Nazi prison camp in Görlitz. With the aid of a few musician friends – among them the cellist Etienne Pasquier, the clarinetist Henri Akoka and the violinist Jean Le Boulair – and under the adverse conditions of captivity, he devoted himself to the themes that defined his life. "When some of the more resourceful of us managed finally, by some miracle, to get hold of some food, I can still see these comrades of Messiaen bringing him a spoonful of soup or a quarter of a litre of water – treasures beyond price, which he accepted with the unemotion-

30 al gentleness of some Hindu anchorite. Despite his hun-

derent Veröffentlichungen – materialisiert, wird in absurd limitierten Auflagen vertrieben. Die Zerstreuung, die der Konsument von der Musik einmal erwarten konnte, sie wird hier zum Identitätsprinzip, das Massenprodukt Schallplatte zum Unikat. Diesem rigiden, den Regeln des Kunstmarkts verwandten, verknappenden Umgang mit „Produkten“ steht eine haltlose Verschleuderung gegenüber: Gratis kann jeder seine digitalen Goodies erstehen, Bandbreite vorausgesetzt.

> Im Œuvre von Olivier Messiaen zwitschert es bisweilen gewaltig. Nie ging er in die Natur ohne eines seiner zahlreichen Notizbücher, in denen er die Gesänge der Vögel aus aller Herren Länder notierte – um sie anschließend in seinen Kompositionen zu kanonischen Kaskaden zu schichten. Als einer der ersten organisierte er neben der Tonhöhe auch die übrigen Parameter seiner Musik systematisch durch. Unter den irisierend schillernden Farben seiner kristallinen Werke schlummern Glaubensfragen, denen Messiaen sich als Titularorganist der Gemeinde der heiligen Dreifaltigkeit im neunten Pariser Bezirk am liebsten improvisierend am Orgeltisch widmete. Musizieren war für ihn eine Weise, seinen Glauben zu praktizieren. Die einzigen trashigen Züge, die man seinem Œuvre nachsagen kann, lauern in einer Vorliebe für das süßliche Heulen eines Elektroniksteinzeitinstruments, die Ondes Martenot, die seine von indischen Rhythmen und Farbassoziationen durchwirkte Musik immer wieder wild durch den Tonraum glissandieren ließ. Messiaen war ein Maximalist. Und so wollte er als musikalischer Neuerer zugleich eine neue Liebe zur Welt bringen. „Und nicht diese Verzweiflung, diese unbewohnten Planeten, sondern Liebe, die sich mit einem wirklich großen L schreibt, Liebe in all ihren Ausprägungen: zur Natur, zur Frau, zum Kind und vor allem göttliche Liebe. Und nicht Brutalität, Wollust und Blutvergießen ohne Verstand und Herz, sondern Erbarmen, Frömmigkeit, Reinheit und die lautere Freude des Geistes, voller Nächstenliebe und Hoffnung.“

Er selbst hat im Zweiten Weltkrieg einmal ein bewegendes Zeugnis dieser Liebe und Tausenden von Mithäftlingen in einem Strafgefangenenlager der Nazis bei Görlitz Hoffnung gegeben. Unterstützt von einigen Musikerfreunden – darunter der Cellist Etienne Pasquier, der Klarinetist Henri Akoka und der Geiger Jean Le Boulair – widmete er sich unter den widrigen Umständen der Gefangenschaft den Themen, die sein Leben bestimmten. „Ich sehe diese Freunde von Messiaen noch immer vor mir, wie sie ihm einen Löffel Suppe oder einen Viertelliter Wasser brachten, wenn es den Einfallsreicheren unter uns wie durch ein Wunder gelang, etwas zu essen zu ergattern – unbezahlbare Schätze, die er mit der leidenschaftslosen Sanftmut eines hinduistischen Einsiedlers annahm. Trotz seines Hungers, trotz seines Durstes schien er weit weg zu sein und an etwas anderes zu denken: an etwas sehr Reines, Erhabenes, das sich äußerst langsam in der Ferne bewegte, etwas, das unaufhörlich seinen lebhaften, liebevollen Blick auf sich zog. Man erzähl-

ger, despite his thirst, he seemed far away, he appeared to be thinking of something else: of something very pure and brilliant, something which moved very slowly in the distance, something which unceasingly absorbed his gaze, full of life and love. [...] There was a story that he had retreated dragging a pram that contained a cargo of miniature scores."¹¹ He refused to part with his pocket scores at the camp, as he himself related: "When I first arrived at the camp [...] I was stripped of my clothes, like all the prisoners. But naked as I was, I clung fiercely to a little kit-bag containing all my treasures, that is to say, a little library of miniature scores which served as my consolation when I suffered, as the Germans themselves did, from hunger and cold."¹²

In the Görlitz prison camp, where the Geneva Conventions were observed and the camp authorities made cultural life possible with theatrical and musical performances, Messiaen and his friends managed to get hold of a cello and manuscript paper, and later a piano as well. Messiaen wrote his *Quatuor pour la fin du Temps*, which he and his friends rehearsed in the wash-rooms and performed for their fellow prisoners – reportedly with a clarinet whose valves were partially melted, a cello with just three strings and a piano "the keys of which seemed to stick at random." The audience was "the most diverse mixture of all classes in society – farmworkers, labourers, intellectuals, career soldiers, doctors and priests. Never have I been listened to with such attention and such understanding."¹³ Five thousand people supposedly attended the piece's premiere. In spite of the inauspicious circumstances – "while working on the third movement of the great quartet, called 'Abîme des oiseaux,' he was surrounded by the terrible din of hammering and clanking," reported Messiaen's fellow internee Charles Jourdanet in 2001 in the newspaper *Nice-Matin*¹⁴ – the *Quatuor* introduced various characteristics that would continue to develop throughout the rest of Messiaen's oeuvre. For the first time, the synesthete notated colors in his score along with the names of birds. The lack of food supposedly triggered this (hallucinatory) color vision in him: "I saw the rainbow of the Angel, and strange whirling colors." The title of this eight-movement quartet's seventh movement points to the philosophical problems of time that would subsequently preoccupy Messiaen. In this movement, "Tangle of rainbows for the Angel who announces the end of time," the ensemble unleashes its full sonority for the first time. The other movements feature various instruments in solos and duos. From the Abyss of birds issues nothing but the voice of the clarinet.

> Even if we can be relatively certain by now that the cellist played the premiere on four strings, not three, Messiaen's own account of the event casts the circumstances in a certain light. Under prison-camp conditions, even a beat-up cello is so improbably miraculous that everything else sounds utterly incredible. The same is true of the confrontation with non-

te, dass er sich mit einem Kinderwagen voller Taschenpartituren zurückgezogen hatte."¹¹ Seine Taschenpartituren gab er im Lager nicht aus der Hand, wie er auch selbst berichtet. „Als ich im Lager ankam [...], wurden mir und allen anderen Gefangenen die Kleider ausgezogen. Doch nackt wie ich war, drückte ich meinen kleinen Seesack an mich, der all meine Schätze enthielt, also eine kleine Bibliothek aus Taschenpartituren, die mich trösteten, wenn ich unter dem Hunger und der Kälte litt, wie es auch die Deutschen selbst taten."¹²

Im Gefangenenlager Görlitz, in dem die Genfer Konvention eingehalten wurde und die Lagerleitung auch ein kulturelles Leben mit Theater- und Musikaufführungen ermöglichte, gelang es Messiaen und seinen Freunden, ein Cello zu ergattern und Notenpapier, später auch ein Klavier. Messiaen schrieb das *Quatuor pour la fin du Temps*, das er und seine Freunde in den Waschräumen probten und vor ihren Mithäftlingen aufführten – angeblich mit einer Klarinette, deren Klappen teilweise geschmolzen waren, auf einem Cello mit nur drei Saiten und einem Klavier, „dessen Tasten wahllos hingen“. Das Publikum war eine äußerst vielfältige Mischung aus allen Gesellschaftsschichten – Landarbeiter, Hilfsarbeiter, Intellektuelle, Berufssoldaten, Ärzte und Geistliche. „Niemals sonst hat man mir mit solcher Aufmerksamkeit und solchem Verständnis zugehört wie damals.“¹³ Fünftausend Menschen sollen der Uraufführung dieses Werks beigewohnt haben. Trotz der widrigen Umstände – „während er den dritten Satze seines großartigen Quartetts schrieb, *Abîme des oiseaux*, war er von fürchterlichem Lärm und dem Klirren der Hämmer umgeben“, berichtet der Mitinsasse Messiaens, Charles Jourdanet 2001 im *Nice-Matin*¹⁴ – brachen sich in dem *Quatuor* unterschiedliche Charakteristika Bahn, die sich auch in Messiaens späterem Œuvre weiter ausprägen sollten. Erstmals notierte der Synästhetiker in seiner Partitur neben Vogelnamen auch Farben. Der Nahrungsmangel soll dieses (halluzinative) Farbensehen bei ihm ausgelöst haben: „Ich sah den Regenbogen des Engels und ein seltsames Kreisen von Farben.“ Der Titel des siebten Satzes aus dem achtsätzigen Quartett verweist auf die zeitphilosophischen Überlegungen, die Messiaen seither beschäftigten. In diesem Satz, *Regenbogenstrahlen für den Engel, der das Ende der Zeit ankündigt*, entfesselt das Ensemble erstmals seine Klangfülle. Die übrigen Sätze sind geprägt von Solos oder Duos unterschiedlicher Instrumente. Aus dem *Abgrund der Vögel* tönt nichts als die Stimme der Klarinette.

> Auch wenn man inzwischen einigermaßen sicher davon ausgehen darf, dass der Cellist der Uraufführung auf vier, nicht auf drei Saiten gespielt hat, wirft Messiaens eigene Überlieferung dieser Begebenheit ein besonderes Licht auf die Umstände. Selbst ein ramponiertes Cello ist unter den Bedingungen des Strafgefangenenlagers ein so unwahrscheinlich großes Wunder, dass alles andere vollkommen unglaublich klingt. Gleiches gilt für die Konfrontation mit außereuropäischen 31

European musical cultures when it takes place on our home grounds. As a rule, musical globalization proceeds along unilateral lines. Technological reproduction devices have made the music of foreign cultures infinitely accessible to our music-production apparatus – be it in Stockhausen's Telemusik or a remix by Deep Forest.¹⁵ Meanwhile, what about export? The performance of composed music in a concert setting transfers a European cultural model onto foreign cultures. Scholarship and exchange programs, but perhaps most of all the colonial domination of Western civilizations, have indeed successfully spread the product of secularization and social self-criticism – in plain English: art – in other cultures. However, that does not mean that art and music in the European sense are socially established. Artists from foreign cultural spheres frequently provide Western audiences with a welcome irritation when they appropriate the representational modes of modern art in hybrid fashion. Neither these amalgamations on the part of non-European artists nor the extensive use of exotic musical specialties in Western music can belie the fact that, apart from economic ties, "globalization" is still utterly nonexistent. And that's how things will remain for the time being, at least as long as we only hear this music at festivals and in concert halls,¹⁶ or as long as those composing it fail to consider the options for production on location.

Having grown up in the Philippines, the Germany-based composer Alan Hilario is sensitive to the fine distinctions. Hilario's karaoke exotique remix is a piece for "up to six instruments," and any configuration whatsoever of the ideal ensemble of flute, clarinet, piano, violin, viola and cello – even its reduction to a single instrument – is permitted in performance. This compositional decision embraces the possibility of failure. It is impossible to predict whether reductions resulting from economic or infrastructural strictures will result in convincing versions in performance. "Absence" or "deficiency," says Hilario, "thus becomes the theme" of his composition. "Addressing obvious social problems with the help of music [...] unfortunately fails to achieve the desired effect," he writes. "The combination of political action with the aspiration to write experimental music is stalled at a low level of effectiveness – a dilemma and a failing that one simply [...] must accept as [...] a necessity."¹⁷ Perhaps it would be beneficial to perform the thought experiment suggested by his new composition and put on a concert featuring just the part of the second violin in a Beethoven symphony. But karaoke exotique remix could also serve as a goad to the debate about global musical culture, insofar as it is based on a musical practice that is global in its reach and beloved in the Philippines, but which is revealed on closer inspection to be an analog of the West's hegemonic relationship with foreign cultures. Thus the piano, which Hilario has included in his ensemble, is the only instrument that is required for performances of karaoke exotique remix. If the pianist is missing – as Hilario has

32 anticipated – then the instrument is to be played by the re-

Musikkulturen, wenn sie in unseren heimischen Gefilden geschieht. Die musikalische Globalisierung verfährt in der Regel nach unilateralen Gesichtspunkten. Technische Reproduktionsgeräte haben die Musik fremder Kulturen für unsere Musikproduktion allverfügbar gemacht – ob in Stockhausens *Telemusik* oder einem Remix von Deep Forest.¹⁵ Wie steht es gleichzeitig um den Export? Die Aufführung komponierter Musik im Rahmen eines Konzerts überträgt ein europäisches Kulturmodell auf fremde Kulturen. Stipendien- und Austauschprogramme, nicht zuletzt aber die koloniale Herrschaft westlicher Zivilisationen haben das Produkt der Säkularisierung und gesellschaftlicher Selbstkritik – vulgo: Kunst – zwar erfolgreich in anderen Kulturen verbreitet. Was aber nicht bedeutet, dass Kunst und Musik im europäischen Sinne gesellschaftlich etabliert sind. Künstler fremder Kulturräume sorgen bei westlichem Publikum häufig für willkommene Irritationen, wenn sie sich die Darstellungsweisen moderner Kunst auf hybride Weise aneignen. Weder diese Amalgamierungen von seiten außereuropäischer Künstler noch die extensive Verwendung exotischer musikalischer Spezialitäten in der westlichen Musik können darüber hinweg täuschen, dass es „die Globalisierung“ jenseits ökonomischer Zusammenhänge noch gar nicht gibt. Das wird auch erst einmal so bleiben. Zumindest solange wir diese Musik lediglich auf Festivals und in Konzertsälen hören.¹⁶ Oder sich die Komponierenden keine Gedanken über die Produktionsmöglichkeiten vor Ort machen.

Durch seine Herkunft von den Philippinen ist der in Deutschland lebende Komponist Alan Hilario für „die feinen Unterschiede“ sensibilisiert. Hilarios *karaoke exotique remix* ist ein Stück für „bis zu sechs Instrumente“, jede beliebige Zusammenstellung der Idealbesetzung von Flöte, Klarinette, Klavier, Violine, Viola und Cello ist für eine Aufführung gestattet – bis hin zur Reduktion auf ein einzelnes Instrument. Diese kompositorische Entscheidung schließt die Möglichkeit des Scheiterns mit ein. Es ist nicht vorhersehbar, ob sich die Reduktionen, die aus ökonomischen oder infrastrukturellen Engpässen resultieren, als tragfähige Aufführungsversionen erweisen. Das „fehlen“ oder das „defizit“, so Hilario, „wird dadurch zum Thema“ seiner Komposition. „Mit Hilfe der Musik die offensichtlichen gesellschaftlichen Probleme zu thematisieren [...] erzielt leider nicht die gewünschte Wirkung“, schreibt Hilario: „Die Kombination von politischem Handeln und dem Anspruch, experimentelle Musik zu schreiben, bleibt auf einem niedrigen Wirkungsniveau stehen – ein Dilemma und ein Scheitern, das man einfach [...] als [...] Voraussetzung akzeptieren muss.“¹⁷ Vielleicht wäre es heilsam, jenes Gedankenexperiment durchzuspielen, zu dem seine neue Komposition anregt, und in einem Konzert allein die Stimme der zweiten Geigen einer Beethovensinfonie aufzuführen. Hilarios *karaoke exotique remix* könnte aber auch insofern Stachelwirkung in der Debatte um eine globale Musikkultur entfalten, als es von einer weltweit verbreiteten und auf den Philippinen beliebten Musikpraxis ausgeht, die sich

maining musicians. When many musicians gather around the instrument, it makes for an occasionally acrobatic spectacle. When many musicians are absent, the piano stands there as a symbol of inflexible musical thinking.

> *Also spreading globalization to Berlin is Thomas Meadowcroft.*

The Australian brings with him memories of the fauna of his homeland, such as the butcherbird, which flits through his piece Acre Blocks. In fact, the sounds of reality find their way into Meadowcroft's music quite often, whether in the form of canned laughter, sports commentary or instrumental transformations of lawnmower noise. Naturally, anyone who deals so intensively with the possibilities for sound production will eventually arrive at the point of questioning the existence of the sound producer itself. His new piece, created in response to a commission from Audio Poverty, deals with the seemingly exceptional, absurd products of four hundred years of instrument-building. Fiddles, trumpets, clarinets, etc. are anachronistic relics today merely because they do not require electricity. Contrast these with toy instruments, overwhelming in abundance and form, created to satisfy the demands of commodity, consumption and waste – in short, the production of excess. In Greed and Shortage Meadowcroft plumbs the dialectic of these two divergent worlds of sound. For him they embody the interplay of the two titular forces, which in his view define our society. On the day demand for power exceeds supply (if not sooner), the hour of the acoustic instrument will have come again. In the postelectronic age, Viola, Horn & Co. will once again be our solace. Even in the dark. Well, one can still dream.

> *In terms of size, the gap between toy instruments and acoustic ones is comparable to the distance between ars subtilior and Arte Povera in the work of Salvatore Sciarrino. Sciarrino was originally a painter, before he taught himself composition. In his compositions for the voice, in particular, he has developed a style that, with its profuse ornamentation and expressive sighing figures in the extreme pianissimo range, has provoked talk of a new ars subtilior. By the end of the fourteenth century, ars subtilior was threatening to congeal into mannerism – it was, in its way, a manifestation of decay. That links it to Arte Povera, a twentieth-century (Italian) art movement that took decay, the temporal nucleus of art in the process of disrobing, as its theme. Its impetus was a critique of consumption and its artistic face, pop art. It presented only that which is, making no attempt to work against the process of decay with polished surfaces. To date, Arte Povera has rarely found explicit resonance in music – which may have to do with its relationship to music. "As an art form closely linked to institutions, music remained an object of criticism for [Arte Povera]. Giulio Paolini's mute music stands, Pier Paolo Calzolari's lead recorder on a bed of ice and the unplayable double-necked lute*

bei genauerem Hinsehen als Gleichnis auf den hegemonialen Umgang des Westens mit fremden Kulturen erweist. Das Klavier, das Hilario in seine Besetzung integriert hat, ist daher auch als einziges unabdingbar für die Aufführungspraxis von *kara-oke exotique remix*. Fehlt der Pianist – damit rechnet Hilario –, dann soll das Instrument von den übrigen Musikern bespielt werden. Versammeln sich viele Musiker um das Instrument, kommt es zu einer gelegentlich akrobatischen Inszenierung. Bleiben viele Musiker aus, steht das Klavier da als Symbol eines unbeweglichen Musikdenkens.

> Auch Thomas Meadowcroft hat die Globalisierung nach Berlin gespült. Mitgebracht hat der Australier die Erinnerung an die Fauna seiner Heimat, an Vögel wie den Würger, der durch sein Stück *Acre Blocks* hindurchflattert. Die klingende Wirklichkeit findet überhaupt häufig Eingang in die Musik von Meadowcroft, ob in Form von Fernsehgelächter, Sportreporter-O-Tönen oder instrumentaler Transformierung von Rasenmähergeräuschen. Natürlich kommt, wer sich so intensiv mit den Klangerzeugungsmöglichkeiten beschäftigt, irgendwann an den Punkt, die Existenz der Klangerzeuger selbst zu befragen. Sein neues Stück, entstanden im Auftrag von *Audio Poverty*, beschäftigt sich mit den scheinbar unübertreffbaren, abwegigen Hervorbringungen aus 400 Jahren Instrumentenbau. Geigen, Trompeten, Klarinetten usw. sind heute schon allein anachronistische Relikte, da sie keinen Strom benötigen. Demgegenüber stehen Spielzeuginstrumente, die – unüberschaubar in Vielzahl und Form – dem Anspruch der Produktion von Ware, Konsum und Abfall, kurz, der Produktion von Überschuss Genüge tun. Meadowcroft lotet in *Greed and Shortage* die Dialektik dieser beiden divergenten Klangwelten aus. Sie verkörpern für ihn das Wechselspiel zwischen Gier und Mangel, das seiner Ansicht nach auch unsere Gesellschaft prägt. Spätestens wenn eines Tages die Nachfrage von Strom das Angebot überschreitet, schlägt wieder die Stunde der akustischen Instrumente. Im postelektronischen Zeitalter werden Viola, Horn & Co. wieder unser Trost sein. Auch im Dunklen. Man darf ja noch träumen.

> Ähnlich groß wie der Hiatus zwischen Spielzeug- und akustischen Instrumenten ist der Abstand zwischen Ars subtilior und Arte povera im Schaffen von Salvatore Sciarrino. Sciarrino war zunächst Maler, bevor er sich selbst das Komponieren beibrachte. Gerade in seinen Kompositionen für Stimme hat er einen Stil entwickelt, der mit wuchernden Verzierungen und ausdrucksstarken Seufzerfiguren in extremen Pianissimo-Bereichen das Wort von einer neuen Ars subtilior herausgefordert hat. Ende des 14. Jahrhunderts drohte die Ars subtilior, im Mannerismus zu erstarren – sie war auf ihre Weise ein Verfallsphänomen. Das verbindet sie mit der Arte povera, einer (italienischen) Kunstströmung des 20. Jahrhunderts, die den Verfall, den Zeitkern der Kunst auf dem Wege der Entkleidung zu 33

*built for Alighiero e Boetti all level the tools of cultural criticism at music. Nor does Pistoletto's Orchestra of Rags (Orchestra di stracci, 1968), with its chest of old clothes and its simmering kettles, cast the art of music in a positive light."*¹⁸ *With his Omaggio a Burri, Salvatore Sciarrino is an exception. Alberto Burri tended to fall back on found materials in his works from the 1950s "because I wanted to prove that they were still good for something." In similar fashion, Sciarrino has repeatedly helped himself to the larder of music history like a true cannibal. "We seek the empirical solutions composers have found while composing [...] those are the great models that we eat and then have to excrete again because they have become such a part of us."*¹⁹ *Yet Sciarrino's "poor music" is an homage to Burri above all because it forgoes any type of development. He creates tonal transitions between the violin, the alto flute and the bass clarinet, which the three instruments assimilate to themselves like the pieces of a pattern on faded, threadbare cloth. Through its "impoverishment" his music becomes permeable by an environment from which it barely stands out, and which emerges more and more clearly the more closely one listens at the cracks of this meager material. Astonishingly, this music then reveals in turn its great purity.*

> *For the idea that music can be an old building, the world has Enno Poppe to thank. But he doesn't seem to care much for ground-up renovations: Coal-burning stoves put out heat too, and cold showers build toughness. And so old acquaintances such as "the melody," "the song" and the historical technology of the ring modulator are restored to favor in his music: The old building has substance. Since 1998 the trained composer and conductor has led Berlin's ensemble mosaik, with which he champions the music of young, lesser-known composers. A fondness for lo-fi sounds lends wings to Poppe's own compositions, in which virtual Hammond organs face off against winds and strings in a microtonal competition for the smallest interval. He loves exaggeration, but he knows what really matters: Arbeit Nahrung Wohnung [Work Nourishment Lodging], to quote the title of his second opera collaboration with the writer Marcel Beyer, in which he tells the story of Robinson Crusoe. Backwards. In the process, he unmasks the adventure story as a fairy tale of early capitalism. His music occasionally sounds "as though it had been subjected to an electric shock."*²⁰ *That still doesn't completely explain how he became the most sought-after living German composer under 40, but that is indeed how things stand for the tall man from Hemer in the Sauerland. His piece for virtual Hammond organ can also be understood as a piece about the alienation between a pianist and his instrument: Everything he has acquired over decades at the keyboard of a piano, including his intuitive knowledge, must be thrown overboard; the keyboard merely serves as a trigger module now for the highly compressed tonal range of his artificial "toaster." The austere image presented*

ihrem Thema machte. Ihr Impuls war Kritik am Konsum und seinem künstlerischen Gesicht, der Pop Art. Sie zeigte nur noch, was ist, und gab sich keine Mühe, Verfallsprozessen mittels Politur von Oberflächen entgegen zu arbeiten. Expliziten Nachhall hat die Arte povera in der Musik bislang nur selten gefunden – was an ihrem distanzierten Verhältnis zur Musik liegen mag. „Für sie blieb die Musik als eine stark an Institutionen gebundene Kunstform ein Gegenstand der Kritik. Die stummen Notenständer bei Giulio Paolini, die in Eis gesetzte Blei-Blockflöte von Pier Paolo Calzolari und die unspielbare zweihalsige Laute, die Alighiero e Boetti bauen ließ, richten die Werkzeuge der Kulturkritik gegen die Musik. Auch Pistolettos Lumpenorchester (Orchestra di stracchi, 1968) wirft mit seiner Klamottenkiste und den brodelnden Wasserkesseln kein gutes Licht auf die Tonkunst.“¹⁸ Salvatore Sciarrino bildet mit seiner *Omaggio a Burri* eine Ausnahme. Alberto Burri griff in seinen Arbeiten der 1950er Jahre gern auf gebrauchte Materialien zurück, „weil ich beweisen wollte, dass sie immer noch zu etwas nütze sind.“ In ähnlicher Weise hat sich Salvatore Sciarrino immer wieder wie ein wahrer Kannibale in der Speisekammer der Musikgeschichte bedient. „Wir suchen die empirischen Lösungen, die die Komponisten während des Komponierens gefunden haben, [...] das sind die großen Modelle, die wir essen und dann wieder ausscheiden müssen, weil sie so ein Teil von uns werden.“¹⁹ „Arme Musik“ ist Sciarrinos Hommage an Burri aber vor allem insofern, als er auf jede Form der Entwicklung verzichtet. Er schafft klanglich Übergänge zwischen Violine, Altflöte und Bassklarinette, welche die drei Instrumente einander anähneln wie die Bestandteile eines Musters auf einem verblichenen, abgetragenen Stoff. Seine Musik wird in der „Verarmung“ durchlässig für eine Umwelt, von der sie sich kaum mehr abhebt und die umso deutlicher hervortritt, je tiefer man in die Schründen dieser kargen Materie hineinhört. Erstaunlicherweise entbirgt diese Musik dann wiederum ihre große Reinheit.

> Dass Musik ein Altbau sein könnte, diesen Gedanken verdankt die Welt Enno Poppe. Von Kernsanierung aber scheint er wenig zu halten: Auch mit einem Kohleofen kann es heiß werden, kaltes Duschen härtet ab. Und so kommen in seiner Musik alte Bekannte wie „die Melodie“, „das Lied“ oder die historische Technik des Ringmodulators zu neuen Ehren: Der Altbau hat Substanz. Seit 1998 leitet der studierte Komponist und Dirigent das Berliner ensemble mosaik, mit dem er sich vor allem für die Musik junger, zu wenig bekannter Komponisten einsetzt. Eine Vorliebe für Low-Fi-Klänge beflügelt Poppes eigene Kompositionen, in denen sich virtuelle Hammondorgeln mit Bläsern und Streichern im mikrotonalen Wettkampf um den kleinsten Zwischenraum bewegen. Er liebt Übertreibungen, doch er weiß, worauf es wirklich ankommt: *Arbeit Nahrung Wohnung*, so der Titel seiner zweiten Oper in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Marcel Beyer, in der er das Schicksal Robinson Crusoes erzählt. Rückwärts. Er entlarvt

by the score reveals nothing else about the sound pattern the pianist ultimately produces. The attempt to reconcile the two manifests the same futility with which the citizen of the newly dawned recessionary modern era continues to search for a connection between his actions and a nontransparent world, between his subjective phantasm and its real effects. The missing link of evolutionary history lies precisely here. By now no doubt you just want to know what Enno Poppe calls this piece. But it's obvious: He named it Arbeit.

die Abenteuergeschichte dabei zugleich als ein Märchen des Frühkapitalismus. Seine Musik klingt gelegentlich „als erliege sie einem elektrischen Schlag“.²⁰ Das erklärt noch nicht restlos, wie er zum begehrtesten lebenden deutschen Komponisten U-40 werden konnte, aber so verhält es sich in der Tat mit dem großgewachsenen Mann aus Hemer im Sauerland. Sein Stück für virtuelle Hammondorgel kann man auch begreifen als ein Stück über die Entfremdung zwischen einem Pianisten und seinem Instrument: Alles, was er sich jahrzehntelang über die Tastatur eines Klaviers angeeignet hat – auch an intuitivem Wissen –, muss er über Bord werfen. Sie dient ihm bloß noch als Triggermodul für die hochkomprimierten Tonräume seiner künstlichen „Schweineorgel“. Das karge Partiturbild verrät nichts mehr über das Klangbild, das der Pianist schließlich produziert. Im Versuch, beides miteinander in Deckung zu bringen, offenbart sich die gleiche Vergeblichkeit, mit welcher der Bewohner der gerade angebrochenen rezessiven Moderne noch nach einer Beziehung zwischen seinem Handeln und einer undurchschaubaren Welt, zwischen seinem subjektiven Fantasma und dessen realen Effekten sucht. Der missing link der Evolutionsgeschichte liegt genau hier. Jetzt wollen Sie sicher bloß noch wissen, wie Enno Poppe dieses Stück genannt hat. Ist doch klar. Er nannte es *Arbeit*. Patrick Hahn

1 www.schoenberg.at/6_archiv/verein/verein_quellen_e.htm 2 Arnold Schönberg, *Berliner Tagebuch*, ed. Josef Rufer (Frankfurt am Main: Propyläen Verlag 1974), 9. 3 Ferruccio Busoni, „Selbstrezension“, in *Von der Einheit der Musik* (Berlin: Max Hesse 1922), 174–180. 4 www.edge.org/3rd_culture/lanier06/lanier06_index.html 5 As noted in: Dierich Diederichsen, „Das Primäre. Politische und antipolitische Gemeinsamkeiten von Minimal Music und Minimal Art“, in *Kritik des Auges* (Hamburg: Texte zur Kunst, 2008), 107–157. In English: „The Primary: Political and Anti-Political Continuities between Minimal Music and Minimal Art“, in *A Minimal Future? Art as Object*, 1958–1968, exh. cat. (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2004), 111–131. 6 Dierich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation* (Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 2008), 16. 7 See Reich's description in his interview with Jason Gross: www.furious.com/perfect/ohm/reich2.html, „It happened with those two little Wollensak [sic] tape recorders I had (also used on 'Phase Piece'). I made identical loops and I thought I would line them up in a particular relationship. Mainly with 'it's gonna fall' on top of 'rain' with the two channel result being 'it's gonna ... it's gonna ... rain ... rain ...' with 180 degrees separation. I put on headphones (which were stereo with each ear with a separate plug going into the two machines). By chance, two machines were lined up in unison. So what I heard was this unison sound sort of swimming in my head, spatially moving back and forth. It finally moved over to the left, which meant that the machine on the left was slightly faster passing in speed than the machine on the right. So the apparent phenomenon in your head is the sound moving to the left, moves down your left shoulder and then across the floor! (laughs) Then after a while, it comes into an imitation and then finally after four or five minutes, you hear 'it's gonna ... it's gonna ... rain ... rain ...'“ 8 Ibid. 9 Reich related this story to Jason Gross as well: www.furious.com/perfect/ohm/reich.html 10 See for example Jens Balzer's article in the May 31, 2007 edition of the *Berliner Zeitung*: „Musik und Geografie. Prof. Gaoudjipari Van Den Dobbelen hielt eine poptheoretische Vorlesung.“ www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2007/0531/feuilleton/0052/index.html 11 Guy-Bernard Delapierre, „Souvenirs sur Olivier Messiaen“, *Formes et couleurs* (Lausanne) 1945, nos. 3–4, unpaginated, quoted in Peter Hill and Nigel Simeone, *Messiaen* (New Haven, CT: Yale University Press, 2005), 94–95. 12 Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen* (Paris: René Julliard, 1960), 61–63, quoted in Hill and Simeone, *Messiaen*, 99. 13 Ibid. 14 Quoted in Hill and Simeone, *Messiaen*, 103. 15 www.musik.uni-oldenburg.de/medien/download/Susanne-Binas-Preisendoerfer_Sound-Sampling-in-der-Popmusik_2004.pdf 16 Hans Belting envisions a variety of scenarios for art exhibitions in „Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade“, in *Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen*, FUNDUS 164 (Hamburg: Philo Fine Arts, 2005), 122–143. 17 Alan Hilaro, „Der Nachhall der Peitsche“, *Neue Zeitschrift für Musik*, 2006, no. 3: 32–33. 18 Björn Gottstein, „Blei, Leder, Plastik. Über die ästhetischen Strategien der Arte povera und ihren Widerhall in der Musik“, *Neue Zeitschrift für Musik*, 2008, no. 6: 18–21. 19 Salvatore Sciarrino, conversation with the author, February 2005. The actual Italian word used by Sciarrino was „cagare.“ 20 www.ricordi.de/cgi-bin/portrait?ACTION=MASTER_FRAME&SPARTE=&KOMPONIST=1008950933

1 www.schoenberg.at/6_archiv/verein/verein_quellen_e.htm 2 Arnold Schönberg: *Berliner Tagebuch*. Herausgegeben von Josef Rufer. Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1974, S. 9. 3 Ferruccio Busoni: Selbstrezension, in: ders.: *Von der Einheit der Musik*. Berlin 1922, S. 174–180, S. 178. 4 www.edge.org/3rd_culture/lanier06/lanier06_index.html, deutsch in: www.sueddeutsche.de/kultur/422/405200/text 5 Wie man bei Dierich Diederichsen nachlesen kann: Das Primäre. Politische und antipolitische Gemeinsamkeiten von Minimal Music und Minimal Art. In: ders.: *Kritik des Auges. Texte zur Kunst*. Hamburg 2008, S. 107–157. 6 Dierich Diederichsen: *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*. Köln 2008, S. 16. 7 Vgl. seine Schilderung im Interview mit Jason Gross: www.furious.com/perfect/ohm/reich.html „It happened with those two little Wollensak tape recorders I had (also used on 'Phase Piece'). I made identical loops and I thought I would line them up in a particular relationship. Mainly with 'it's gonna fall' on top of 'rain' with the two channel result being 'it's gonna... it's gonna... rain... rain...' with 180 degrees separation. I put on headphones (which were stereo with each ear with a separate plug going into the two machines). By chance, two machines were lined up in unison. So what I heard was this unison sound sort of swimming in my head, spatially moving back and forth. It finally moved over to the left, which meant that the machine on the left was slightly faster passing in speed than the machine on the right. So the apparent phenomenon in your head is the sound moving to the left, moves down your left shoulder and then across the floor! (laughs) Then after a while, it comes into an imitation and then finally after four or five minutes, you hear 'it's gonna... it's gonna... rain... rain...'“ 8 Ebenda. 9 Auch diese Geschichte hat Reich Jason Gross erzählt: www.furious.com/perfect/ohm/reich.html 10 Man lese hierzu beispielsweise den Artikel von Jens Balzer aus der Berliner Zeitung vom 31. Mai 2007: Musik und Geografie. Prof. Gaoudjipari Van Den Dobbelen hielt eine poptheoretische Vorlesung. www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2007/0531/feuilleton/0052/index.html 11 Guy Bernard-Delapierre: *Souvenirs sur Olivier Messiaen*, zitiert nach Peter Hill und Nigel Simeone: *Messiaen*. Aus dem Englischen von Birgit Irgang, Mainz 2007, S. 104. 12 Antoine Goléa: *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris 1960, S. 61–63. 13 Ebenda. 14 Zitiert nach Peter Hill und Nigel Simeone: *Messiaen*. a.a.O., S. 112. 15 www.musik.uni-oldenburg.de/medien/download/Susanne-Binas-Preisendoerfer_Sound-Sampling-in-der-Popmusik_2004.pdf 16 Für Kunstausstellungen hat sich Hans Belting unterschiedliche Szenarien ausgemalt: Hans Belting: *Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade*. In: ders.: *Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen*. Hamburg 2005, S. 122–143. 17 Alan Hilaro: *Der Nachhall der Peitsche*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft 3/2006, S. 32–33. 18 Vgl. Björn Gottstein: *Blei, Leder, Plastik. Über die ästhetischen Strategien der Arte Povera und ihren Widerhall in der Musik*. In: *NZfM* 6/2008, S. 18–21. 19 Salvatore Sciarrino im Gespräch mit dem Autor, Februar 2005. Auf italienisch sagt Sciarrino wörtlich: „cagare.“ 20 www.ricordi.de/cgi-bin/portrait?ACTION=MASTER_FRAME&SPARTE=&KOMPONIST=1008950933

Diedrich Diederichsen
Vergleichen, Konkurrieren, Tauschen – Entfremdungs-
gewinne und Authentizitätsverluste. Vortrag
17:30 Theatersaal

> In this lecture, Diedrich Diederichsen will ask about the effects that result from the reification and objectification of music. At issue here are not simply the pros and cons of this phenomenon. Rather, pop music needs to be seen first of all as a special case of objectification: pop music does not just become an object, it always does so as a product. If pop music becomes a product, it becomes real exchange value. This link has always represented a problem for the ideologists of music, and quite rightly so.

However, this descent to the devalued "zero point" of art has also brought out new possibilities. In pop music, exchange value stands at the same time for the possibility of discussing the music: the agents of pop music are constantly making judgments about the music. In this way pop music formed a social structure that drew its self-conception from the never-ending exchange about pop music. In this process, we can see an aspect that is characteristic for exchange processes in general. Exchange only ruins society when it is based on something else; Marx, as we know, calls this use value. But in pop music, exchange, in a sense, begins at zero. It targets the total commercialization of youth, but can also turn around this very dynamic (at least to a certain extent).

With the disappearance of the music object, its complete immaterialization, which can be seen taking place at the moment, a new stage has begun. During the course of this development, the debate on popular music has suffered a severe disturbance, and as result we are posed with the threat of a new, judgment-free idealism. While this idealism still refers to commodities, it has no awareness of the relationship, not even a hint. In this way a pure exchange value emerges that can no longer even be exchanged.

But in the meantime, a possible counterprogram is taking shape, and thus a new perspective for current popular music. This counterprogram can basically be described as a flight to performance. To grasp more precisely this way out, we first need to work out the differences vis-à-vis the product and object modes of pop music. Above all, it is crucial to ask whether concert and performance can truly be considered independent of recording and studio production. At the moment, it is still entirely an open question whether the performance can actually reverse the object character of popular music or, if not, what forms this object character then takes. The issue of the discourse that can be linked to performance-oriented popular music also needs to be discussed.

> Diedrich Diederichsen fragt in seinem Vortrag nach den Effekten, die aus der Objektivierung und Objektwerdung der Musik resultieren. Es geht aber nicht darum, einfach die Vor- und Nachteile dieses Phänomens zu beschreiben. Die Pop-Musik muss vielmehr zunächst als ein besonderer Fall von Objektwerdung betrachtet werden: Popmusik wird nicht einfach zum Objekt, sie wird vielmehr zum Objekt stets als Produkt. Wird Popmusik zum Produkt, dann wird sie zum reinen Tauschwert. Dieser Zusammenhang war für die Ideologen der Musik, keineswegs nur zu Unrecht, immer schon ein Problem.

Das „Absinken“ auf diesen entwerteten Null-Punkt der Kunst hat jedoch auch neue Möglichkeiten hervorgebracht. In der Popmusik steht der Tauschwert zugleich nämlich für die Möglichkeit der Diskussion über diese Musik: Die Akteure der Popmusik fällen unablässig Werturteile über die Popmusik. Auf diese Weise formierte sich mit der Popmusik ein soziales Gefüge, das sein Selbstverständnis aus dem ununterbrochenen Austausch über Popmusik bezog. In diesem Prozess zeigt sich ein für Austauschprozesse insgesamt charakteristischer Aspekt: Tauschen ruiniert die Gesellschaft nur dann, wenn diese auf etwas Anderem basiert – Marx bezeichnet dieses Andere bekanntlich mit dem Gebrauchswert. Doch in der Popmusik beginnt der Tausch gewissermaßen am Nullpunkt, er zielt auf die totale Kommerzialisierung der Jugend, vermag jedoch gerade deshalb diese Dynamik (zumindest bedingt) umzudrehen.

Mit dem Verschwinden des Musikobjekts, seiner vollständigen Immaterialisierung, wie sie derzeit beobachtet werden kann, hat eine neue Etappe eingesetzt. Im Zuge dieser Entwicklung wird aber auch der Diskurs über Popmusik empfindlich gestört – infolgedessen droht inzwischen ein neuer, urteilsloser Idealismus. Dieser Idealismus ist zwar nach wie vor auf Waren bezogen, doch er entwickelt kein Bewusstsein, ja nicht einmal eine Ahnung von dieser Beziehung. Auf diese Weise entsteht ein reiner Tauschwert, der sich nicht einmal mehr tauschen lässt.

Doch inzwischen ist auch schon ein mögliches Gegenprogramm erkennbar und damit eine neue Perspektive für die aktuelle Popmusik. Dieses Gegenprogramm könnte man ganz grundsätzlich als Flucht in die Performance beschreiben. Um diese Fluchtmöglichkeit genauer zu fassen, müssen die Unterschiede gegenüber den produkt- und objektartigen Erscheinungsweisen der Popmusik herausgearbeitet werden. Vor allem fragt sich, ob Konzert und Auftritt wirklich unabhängig von Mitschnitt und Studioproduktion vorgestellt werden können. Es ist derzeit noch völlig offen, ob die Performance den Objektcharakter der Popmusik wirklich rückgängig machen kann oder, wenn nicht, welche Formen dieser Objektcharakter dann annimmt. Auch die Frage nach dem Diskurs, der sich mit einer performativ ausgerichteten Popmusik verbinden kann, muss diskutiert werden.

Sabine Sanio

David Keenan
Vortrag Guerrilla Media. Vortrag
18:30 Theatersaal

> For this talk I will be examining the way in which experimental and avant garde art has traditionally usurped and reinvented new and obsolete media as platforms for launching their art into the marketplace. I will also examine the reciprocal relationship between the form of the music and the media it is presented on while demonstrating how they have informed each other. I will trace the development of this 'alternative' marketplace from private press LPs and samizdat/self-published books/zines/chapbooks through the underground cassette scene and on into the current explosion of home-burned CD-R labels and imprints. I'll highlight the potential of new technologies for instant documentation and immediate dissemination, pointing out how they favour avant garde art process while documenting some of the more interesting experiments in the form. As owner of an underground record store and mail order outlet I'll also discuss the new underground marketplace and associated culture that has sprung up in the wake of the internet, CD reissues and easily affordable home technologies and show how they have informed new music and been hi-jacked for alternative useage, taking new technology and using it as the basis of establishing a radical new form of folk art that still favours the actual over the virtual. I'll look at CD-R and cassette labels like American Tapes, Japanese imprints like ZSF and Throbbing Gristle's Industrial imprint as well as discussing the music of current underground groups like Ashtray Navigations, The Skaters, Skullflower and Matthew Valentine.

> In diesem Vortrag werde ich untersuchen, wie experimentelle und Avantgarde-Kunst sich häufig neue und veraltete Medien aneignen und neu erfinden, um sie als Plattformen für die Einführung ihrer Kunst auf den Markt zu nutzen. Ebenso werde ich die wechselseitigen Beziehungen zwischen Formen der Musik und den Medien, auf denen sie präsentiert werden, untersuchen und dabei zeigen, wie sie sich gegenseitig prägen. Ich werde die Entwicklung dieses alternativen Marktplatzes von privat gepressten LPs und Samizdat- bzw. selbst publizierten Büchern/Zines/Broschüren über die Underground-Kassettenszene bis hin zur aktuellen Explosion von privat gebrannten CD-R-Labels und Imprints verfolgen. Mein Vortrag wird das Potenzial der neuen Technologien für sofortige Dokumentation und umgehende Verbreitung beleuchten und zeigen, wie sie den Avantgarde-Prozess begünstigen, dabei werde ich einige der interessantesten Formexperimente dokumentieren. Als Inhaber eines Underground-Plattenladens und eines Versandhandels werde ich auch den neuen Underground-Markt und die damit verbundene Kultur, die in der Folge von Internet, CD-Neuaufgaben und preiswerten Technologien für Zuhause aufgekommen sind, erläutern und zeigen, wie diese neue Musik geprägt haben und für alternative Anwendungen gekapert wurden: Die neue Technologie wurde also als Fundament für eine radikale neue Form der Volkskunst genommen, die immer noch das Reale dem Virtuellen vorzieht. Ich werde über CD-R- und Kassetten-Labels wie American Tapes, japanische Imprints wie ZSF und Throbbing Gristles Imprint Industrial, wie auch über die Musik von aktuellen Underground-Gruppen wie Ashtray Navigations, The Skaters, Skullflower und Matthew Valentine sprechen.

David Keenan

Keine Kritik, nirgends
Podiumsdiskussion
19:45 Theatersaal

> During the twentieth century, our notion of art criticism gradually changed. The avant-garde movements of the past century radically refused the judgment of the audience and the critics, directly reversing the original relationship. "The artwork," as Boris Groys appropriately remarks, "judges and convicts the audience."¹ The avant-garde takes shape as a group that develops a new understanding of society and the audience. All can participate in this process, artists, art theorists, and viewers alike.

For some time now, music too has been marked by this self-conception of the avant-garde and its proponents. New groups are constantly emerging, exploring different areas of research, like specialists. In the twentieth century, this development was not least shaped by an engagement with new musical mate-

> Im 20. Jahrhundert hat sich das alte Verständnis von der Kunstkritik schleichend gewandelt. Die historischen Avantgardebewegungen haben sich konsequent dem Urteil des Publikums und der Kritik entzogen und das ursprüngliche Verhältnis direkt umgekehrt, das Kunstwerk, konstatiert Boris Groys zutreffend, „beurteilt – und verurteilt – sein Publikum.“¹ Die Avantgarde formiert sich als Gruppe, die eine neue Vorstellung von der Gesellschaft und vom Publikum entwickelt. An diesem Prozeß können sich alle beteiligen, Künstler, Rezipienten, Kunsttheoretiker.

Auch die Musik ist seit langem von diesem avantgardistischen Selbstverständnis der Akteure geprägt. Es entstehen immer neue Gruppierungen, die sich wie Spezialisten unterschiedlichen Forschungsfeldern widmen: Im 20. Jahrhundert ist die Entwicklung nicht zuletzt durch die Auseinandersetzung mit neuen musikalischen Materialien und Techniken, neuen (audiovisuellen) Medien und Aufführungsformen geprägt. Jede Gruppierung entwickelt ihren eigenen Diskurs über Konzepte und Strategien. Indem man das musikalische Konzept und die damit verbundene musikalische Erfahrung beschreibt, **37**

rials and techniques, new (audiovisual) media, and forms of performance. Each group developed its own discourse on concepts and strategies. By describing the musical concept and the linked musical experience, capturing it in words, this experience is confirmed; it is an experience that one has and that one is aware of. But when it comes to contact between these expert groups, the situation does not look all that promising: it is almost impossible to get an overview or take an overarching position. But society in general still expects that phenomena that are first considered avant-garde and experimental become mainstream and enter the annals of the classics, years or even decades after their original appearance.

In traditional arts journalism, in the meantime, another gradual process of transformation has taken place. Musical criticism, once a service for the reader, who had not (yet) had an opportunity to make a judgment, has long moved into the sights of the music and media industry, which seeks to guarantee the best coverage of its products. In the course of these developments, arts journalism has increasingly become more about announcing events rather than reviewing them. The expert culture of the contemporary music scene only comes to the forefront when the audience is presented with a less well-known composer or musician. We thus lose sight of the great variety of positions, which represents the true characteristic of the current situation. Finally, traditional concert criticism has been placed in a difficult position, for classical music concerts are today only a special realm of event culture, even if big names are at issue.

Although these two trends radically oppose one another, they also provide arguments for the notion of the disappearance, indeed, the absence of critique. Are there any counter arguments? Or perhaps even reasons to welcome the disappearance of criticism?

1 Boris Groys, *Die Kunst und ihre Gesellschaft*, Positionen 35 (1998), 2.

also in Worte faßt, versichert man sich dieser Erfahrung im eigentlichen Sinne – man hat sie nicht nur, sondern weiß auch um sie. Schlechter sieht es mit dem Kontakt zwischen den einzelnen Expertengruppen aus: Übersichtlichkeit oder eindeutig überragende Positionen sind kaum zu haben. Doch gewohnheitsmäßig erwartet die Gesamtgesellschaft weiterhin, daß Phänomene, die zunächst als avantgardistisch und experimentell galten, Jahre, oft erst Jahrzehnte später Mainstream werden und in die Reihen der Klassiker eingehen.

Im traditionellen großen Feuilleton der Tageszeitungen hat in der Zwischenzeit ein anderer schleichender Transformationsprozeß stattgefunden. Die Musikkritik, früher ein Service für den Leser, der selbst (noch) keine Gelegenheit hatte, sich ein Urteil zu bilden, ist heute längst im Visier der Musik- und Medienindustrie, die ihren Produkten die bestmögliche Öffentlichkeitsarbeit zukommen lassen möchte. Im Zuge dieser Entwicklung geht es auch in den Feuilletons immer mehr darum, Events anzukündigen, statt sie zu kritisieren. Die Expertenkultur der zeitgenössischen Musikszene tritt demgegenüber nur noch dann in Erscheinung, wenn man dem Publikum einen der wenigen bekannteren Komponisten oder Musiker präsentieren kann. Die große Vielfalt an Positionen, die in Wahrheit das Charakteristische der aktuellen Situation darstellt, gerät dadurch zwangsläufig aus dem Blick. Nicht zuletzt haben auch traditionelle Konzertkritiken inzwischen einen schweren Stand – sind doch auch klassische Musikkonzerte, selbst wenn große Namen gehandelt werden, heute nur noch ein Spezialsegment der Event-Kultur.

Obwohl sich diese beiden Tendenzen von Grund auf widerstreiten, so liefern sie doch beide triftige Argumente für die Rede vom Verschwinden, ja, der Abwesenheit der Kritik. Gibt es Gegenargumente? Oder gibt es vielleicht sogar Gründe, das Verschwinden der Kritik zu begrüßen?

Sabine Sanio

1 Boris Groys, *Die Kunst und ihre Gesellschaft*, in: *Positionen* 35, Berlin 1998, S. 2.

Hunger. Konzerte
21:30 Ausstellungshalle

- > Karlheinz Stockhausen
- Aus den sieben Tagen: Goldstaub
- > Josephine Foster & Victor Herrero
- > Hair Police

Werner Dafeldecker, Kontrabass; Kai Fagaschinski, Klarinette; Barbara Romen, Hackbrett; Eva Reiter, Viola da Gamba; Manon-Liu Winter, Klavier

> „Clowns always speak of the same thing, they speak of hunger; hunger for food, hunger for sex, but also hunger for dignity, hunger for identity, hunger for power. In fact, they introduce questions about who commands, who protests.“¹ Vermutlich hat Dario Fo nicht damit gerechnet, dass er eines Tages so wörtlich genommen werden würde. Doch in seinem Namen zieht seit einigen Jahren eine Clown Rebel Army um den Globus und probt den zivilen Ungehorsam im Narrenkostüm „Die Triebfeder, der Schlüssel zum Ganzen ist – wie schon in den alten Volks-Farcen aus dem Neapolitanischen und dem Venezianischen – der Hunger“², schreibt Dario Fo in der deutschen

> „Clowns always speak of the same thing, they speak of hunger; hunger for food, hunger for sex, but also hunger for



6. Februar 2009
Jenseits des Long Tail

17:00		Eröffnung des Rahmenprogramms Grußworte von Bernd Scherer (Haus der Kulturen der Welt, Berlin) und Ekkehard Ehlers (Berlin)	
18:00		Vorrede <i>Musikalische Autonomien</i> Heinz-Klaus Metzger (Berlin)	S. 15
18:30		Einführung <i>Audio Poverty – Musik und Armut</i> Björn Gottstein (Berlin)	
18:45	E	Vortrag <i>Beyond the Long Tail</i> Kodwo Eshun & Steve Goodman (London)	S. 16
20:30		Podiumsdiskussion <i>Keine Märkte, keine Waren, keine Zukunft?</i> Achim Bergmann (Trikont, München), Mark Chung (Freibank, Hamburg), Dieter Gorny (Deutsche Phonoverbände, Berlin), Gudrun Gut (Monika, Berlin), Jay Rutledge (Outhere, München), Moderation: Christian Finkbeiner (Berlin)	S. 17
22:00		Konzert und DJ-Set <i>Mudd Up!</i> Brian Shimkovitz (New York), DJ/rupture (New York)	S. 18

7. Februar 2009
Kritik der Kritik

12:00	E	Künstlertgespräch DJ/rupture (New York), Brian Shimkovitz (New York), John Eden (London)	S. 25
13:00	EÜ	Vortrag <i>Verschlossener Prunk – Von der ästhetischen Aura der Armut</i> Sabine Sanio (Berlin)	S. 25
13:45		Konzert <i>Nackt im Wind</i> ensemble mosaik (Berlin) und Goodiepal (Kopenhagen) mit Werken von Ferruccio Busoni/Erwin Stein, Alan Hilarion (UA), Thomas Meadowcroft (UA), Enno Poppe, Steve Reich, Goodiepal, Salvatore Sciarrino, Olivier Messiaen	S. 26
17:30	EÜ	Vortrag <i>Vergleichen, Konkurrieren, Tauschen – Entfremdungsgewinne und Authentizitätsverluste</i> Diedrich Diederichsen (Berlin)	S. 36
18:30	E	Vortrag <i>Guerrilla Media</i> David Keenan (Glasgow)	S. 37
19:45	EÜ	Podiumsdiskussion <i>Keine Kritik, nirgends</i> Chris Bohn (Wire, London), Max Dax (Spex, Berlin), Jonathan Fischer (München), Olaf Karnik (Köln), Christine Lemke-Matwey (Tagesspiegel, Berlin), Helga de la Motte-Haber (TU, Berlin), Moderation: Björn Gottstein (Berlin)	S. 37
21:30		Konzert <i>Hunger</i> Werner Däfeldecker (Berlin), Kai Fagaschinski (Berlin), Barbara Romen (Innsbruck), Eva Reiter (Wien), Manon-Liu Winter (Wien), Josephine Foster und Victor Herrero (Barcelona), Hair Police (Detroit/Lexington)	S. 38 S. 44 S. 45
23:30		DJ-Set <i>Ghetto Bassquake</i> DJ Vamanos (London)	S. 46

8. Februar 2009

Mode und Verzweiflung

12:30		Vortrag und Diskussion Open Hour der Gesellschaft für Neue Musik: Bernd Fesel (Berlin)	
15:00		Konzert <i>Musica povera viva</i> Alvin Curran (Rom)	S. 53
16:00	EÜ	Vortrag <i>Künstlerexistenzen</i> Hartmut Möller (Rostock)	S. 54
17:15		Zwei Kurzvorträge	
	EÜ	Golo Föllmer (Halle) <i>Digital verbunden: Musik zusammen allein</i>	S. 55
	E	John Eden (London) <i>Misadventures in music blogging: dub journalism or amateur ranting?</i>	S. 56
19:00	EÜ	Podiumsdiskussion <i>Wir haben nichts als Rauschen</i> Serge Baghdassarians (Berlin), Alvin Curran (Rom), Gustav (Wien), Orm Finnendahl (Freiburg), Sister Fa (Dakar/Berlin), Moderation: Christiane Rösinger (Berlin)	S. 57
20:30		Konzert Modified Toy Orchestra (Birmingham), Quarta 330 (Tokio)	S. 58 S. 60
22:30		DJ-Set John Eden (London) & Olaf Karnik (Köln)	S. 59

Rahmenprogramm

6.–8. Februar 2009

		Installationen: Serge Baghdassarians (Berlin) <i>downbeat, kritische masse, tape delay</i>	S. 65
		Øyvind Torvund (Oslo) <i>Bandrom Haus</i> Drei Situationen für neun Musiker Anna Lindal, Ensemble Asamisamasa, Ensemble Zwischentöne	S. 68
		<i>Medley</i> Thomas Meadowcroft (Berlin)	S. 69

E in englischer Sprache; in English

EÜ ins Englische übersetzt; translated into English



dignity, hunger for identity, hunger for power. In fact, they introduce questions about who commands, who protests."¹ Presumably, Dario Fo did not imagine that he would be taken so literally one day. But in his name, for a few years now Clown Rebel Army has been traveling around the globe and exercising civil disobedience in clown costumes. The driving force, the key to the whole, as already in the old popular Neapolitan or Venetian farces, is hunger,"² Dario Fo writes in the introduction to the German version of this "situation theater" *We Won't Pay! We Won't Pay!*, which painted a picture of civil disobedience in Italian society of the 1970s. But the "hunger theater" here at issue has very little to do with farce. For the participating musicians, Karlheinz Stockhausen's *Goldstaub* (gold dust) is an exercise that makes the widespread desire for "whole music making" an existential experience. The score instructs the musicians to starve themselves for a few days. On May 6, 1968, Stockhausen locked himself in for seven days, as he was going through a serious personal crisis after writing 15 text compositions: musical textual instructions that sought to reclaim for music one thing in particular, intuition. He was shown the way to the (closed) realms of consciousness by a book about the Indian yoga guru Sri Aurobindo.³

Stockhausen also began at the same time a hunger strike to convince his wife, who had just left him, to return to him. He had never been closer to death, he admitted years later. After four days without food or sleep Stockhausen opened the piano lid and played a single note. It seemed to him like the first note of his life, and touched him like a clap of thunder, "I was highly electrified, highly sensitive," he reported.

That May of changes forms the biographical origins for the instructions in his composition *Goldstaub*, where he demands of the musicians no less than he demanded of himself: "Live for four days entirely alone, without food, in the greatest quiet, without much movement, sleep as little as necessary, think as little as possible. Play after four days in the late evening, without speaking beforehand, single tones, WITHOUT THINKING about which note you play. Close your eyes, just listen."

Stockhausen is an artist of extremes, and just as he previously set standards in strictly serial works – extreme embodiments of Western rationalism – the text compositions *Aus den Sieben Tagen* now move towards the other extreme. His later work he placed under the sign of the reclaiming of the "total artist," a reconciliation of mind and feeling that is to raise the musicians to a higher level of consciousness. *Goldstaub* is the color that he sees when he closes his eyes and the black-gray first turns to a warm red-violet and slowly begins to glitter.

Conceptually, intuition already played an important role in Stockhausen's work in the 1950s. In *Sieben Tagen*, Stockhausen left out the "musicomathematic" formulations of the intuitive first idea, as had been definitive for Stockhausen's work since *Kreuzspiel*.⁴ In *Goldstaub*, hunger, silence, and the void to which the musicians have subjected themselves for four days

Ausgabe seines „Situationentheaters“ *Bezahlt wird nicht*, das sich den zivilen Ungehorsam in der italienischen Gesellschaft der 1970er Jahre ausmalt. Mit einer Farce hat das „Hungertheater“, das hier zu Gehör kommen soll, herzlich wenig zu tun. Karlheinz Stockhausens *Goldstaub* stellt für die beteiligten Musiker ein Exerzitium dar, das den verbreiteten Wunsch nach einem „ganzheitlichen Musizieren“ ins Existenzielle wendet: Die Partitur weist die Musiker an, mehrere Tage zu hungern. Stockhausen hatte sich am 6. Mai 1968 für sieben Tage eingeschlossen, er bewältigte eine schwere persönliche Krise durch die Niederschrift von fünfzehn Textkompositionen: musikalischen Prozessanweisungen, die der Musik vor allem eines zurückerobern wollen, die Intuition. Den Weg in die (verschlossenen) Bereiche des Bewusstseins wies ihm ein Buch über den indischen Yogameister Sri Aurobindo³.

Zugleich trat Stockhausen damals auch in den Hungerstreik, um seine Frau, die ihn gerade verlassen hatte, dazu zu bewegen, zu ihm zurückzukehren. Nie war er zu Lebzeiten dem Tode näher, bekannte er Jahre später. Nach vier Tagen ohne Essen und ohne Schlaf öffnete Stockhausen den Deckel seines Klaviers und spielte eine einzige Note – sie erschien ihm wie die erste Note seines Lebens und sie rührte ihn wie Donnerschlag, „ich war super-elektrisiert, super-empfindsam“, gab er zu Protokoll.

Jener Mai der Veränderungen bildet die biographische Ursache zu den Anweisungen in seiner Komposition *Goldstaub*, er verlangt seinen Interpreten nicht weniger ab als sich selbst: „Lebe vier Tage ganz allein, ohne Speise, in größter Stille, ohne viel Bewegung, schlafe so wenig wie nötig, denke so wenig wie möglich. Spiele nach vier Tagen spät abends, ohne Gespräch vorher, einzelne Töne, OHNE ZU DENKEN, welche Du spielst. Schließe die Augen. Horche nur.“

Stockhausen ist ein Künstler der Extreme und so, wie er zuvor Maßstäbe setzte in streng seriell durchkonstruierten Werken – Inkunablen des westlichen Rationalismus –, weisen die Textkompositionen *Aus den Sieben Tagen* nun ins andere Extrem. Sein weiteres Werk stellte Stockhausen unter das Vorzeichen der Rückeroberung des „totalen Künstlers“, einer Versöhnung von Geist und Gefühl, die den Musiker auf eine höhere Stufe des Bewusstseins heben soll. *Goldstaub* ist der Farbton, den er sieht, wenn er die Augen schließt und das Schwarz-Grau erst in ein warmes Rot-Violett übergeht und nach und nach golden zu schimmern beginnt.

Intuition spielte konzeptionell bereits seit den fünfziger Jahren eine wichtige Rolle in Stockhausens Werk – in den *Sieben Tagen* sparte sich Stockhausen die „musikomathematischen“ Ausformulierungen der intuitiven ersten Idee, wie sie seit *Kreuzspiel* für seine Werke bestimmend wurde⁴. In *Goldstaub* dirigieren der Hunger, die Stille und die Leere, der sich die Musiker für vier Tage ausgesetzt haben, das Geschehen. Und schon angesichts der physischen Leistung der Musiker darf man die Aufführung nicht bloß als ironischen Kommentar zur Überflusgesellschaft werten, die wir auch in

are in control. And merely in light of the physical achievement of the musicians, the performance cannot just be seen as an ironic commentary on the society of excess that we have become, in a musical sense as well. Even if as a listener we do not reach the mystical limits that the musicians achieve after several days of fasting, their performance can remind us of something that we had almost forgotten.⁵ Hunger is the existential enhancement of a feeling of desire, the other way around: desire is always a sublimated form of hunger. Seen in this way, the evening will surely not be a farce.

¹ Quoted in: www.clownarmy.org/about/writings.html ² Dario Fo, *Bezahlt wird nicht! Eine Farce*. Mit einer Einleitung des Autors und einer Nachbemerkung von Helga Jungblut und Peter O. Chotjewitz, *Dario Fo und sein Theater*, Berlin 1977, 6. Dario Fo's 1974 farce, which tells how several housewives decide only to pay what they consider a fair price in the supermarkets, after years of paying for overpriced goods. If this is reminiscent of the behavior of young music pirates it would be exciting to find out how Antonia's and Margherita's experience with civil disobedience ends. ³ www.amazon.de/Sri-Aurobindo-oder-Abenteuer-Bewusstseins/dp/3873481669 ⁴ www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1988stoc/stku040.htm ⁵ Praxis reports *Aus den sieben Tagen* from Danish improvisationalist Carl Bergström-Nielsen: www20.brinkster.com/improarchive/cbn_festlegen.htm and Swedish hunger artist Johan Boberg: home.swipnet.se/sonoloco13/boberg/goldstaubaccount.html

musikalischer Hinsicht geworden sind. Selbst wenn man als Zuhörer vielleicht nicht an die mystischen Grenzen gelangt wie die Musiker nach mehreren Tagen des Fastens, könnte uns ihr Auftritt an etwas erinnern, das wir beinahe vergessen haben⁵. Hunger ist die existenzielle Steigerung eines Lustgefühls, oder andersherum: Lust ist immer eine sublimierte Form des Hungers. So gesehen wird der Abend sicher keine Farce.

Patrick Hahn

¹ Zitiert nach: www.clownarmy.org/about/writings.html ² Dario Fo: *Bezahlt wird nicht! Eine Farce*. Mit einer Einleitung des Autors und einer Nachbemerkung von Helga Jungblut und Peter O. Chotjewitz: *Dario Fo und sein Theater*. Aus dem Italienischen von Peter O. Chotjewitz. Berlin 1977, S. 6. Dario Fos Farce aus dem Jahr 1974, die davon erzählt, wie einige italienische Hausfrauen beschließen, nachdem sie jahrelang übertriebene Preise für ihre Waren bezahlt haben, dem Supermarktbesitzer nur noch so viel Geld dazu lassen, wie ihnen angemessen erscheint: „Non si paga!“ Wer sich nun an das Verhalten jugendlicher Raubkopierer erinnert fühlt, von wegen „Long tail“, Herr Anderson – der ist vielleicht gespannt zu erfahren, wie Antonias und Margheritas Erfahrung mit dem zivilen Ungehorsam endet. ³ www.amazon.de/Sri-Aurobindo-oder-Abenteuer-Bewusstseins/dp/3873481669 ⁴ www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1988stoc/stku040.htm ⁵ Praxisberichte *Aus den sieben Tagen* ... gibt es bereits vom dänischen Improvisationsmusiker Carl Bergström-Nielsen unter www20.brinkster.com/improarchive/cbn_festlegen.htm und vom schwedischen Hungerkünstler Johan Boberg unter home.swipnet.se/sonoloco13/boberg/goldstaubaccount.html

Josephine Foster & Victor Herrero
Konzert
21:30 Ausstellungshalle

> One of the more innovative attempts at taking possession of historic material and giving it new and more personal connotations, is the American singer Josephine Foster. On her 2006 album *A Wolf in Sheep's Clothing*, released on the Chicago avantgarde label Locust Music, Josephine Foster transforms the German lieder tradition, turning it into a completely contemporary expression. Foster brings out an experimental mode very seldomly heard in more "normal" interpretations of the songs of Franz Schubert and Robert Schumann. Suddenly the music talks. It becomes full of dangerous longings, revolutionary ambivalences, contradictory feelings.

Her juxtapositions of the intimate sweetness and the deep insecurities hiding in the material are far away from what the French theorist and writer Roland Barthes originally intended with his important and provocative essay *The Grain of the Voice*, published in 1972 (in this text Barthes explains why the Swiss baryton Charles Panzéra's lyrical way of performing Schumann is to preferred, compared to the expressive but emotionally empty interpretations of Dietrich Fischer-Dieskau). But what is important is the way Josephine Foster brings the listener in close contact with the poetic dimensions of the songs. The music starts to revolve from inside, becomes an inner vibration, very much in correspondance with Barthes' descrip-

> Einer der innovativeren Versuche, historisches Material in Besitz zu nehmen und ihm neue und persönlichere Bedeutungen zu verleihen, wird von der amerikanischen Sängerin Josephine Foster unternommen. Auf Ihrem Album *A Wolf in Sheep's Clothing* (2006), erschienen beim Chicagoer Avantgarde-Label Locust Music, verwandelt Josephine Foster die deutsche Liedtradition in einen vollkommen zeitgenössischen Ausdruck. Foster arbeitet einen experimentellen Modus heraus, wie man ihn selten in „normaleren“ Interpretationen der Lieder von Franz Schubert und Robert Schumann hört. Plötzlich spricht die Musik. Sie ist voller gefährlicher Sehnsüchte, revolutionärer Mehrdeutigkeiten, widersprüchlicher Gefühle.

Ihre Gegenüberstellungen der intimen Anmut und der im Material versteckten tiefen Unsicherheiten sind weit von dem entfernt, was der französische Theoretiker und Autor Roland Barthes ursprünglich mit seinem wichtigen und provokativen Essay *Die Körnung der Stimme* (zuerst erschienen 1972) beabsichtigte. (In diesem Text erklärt Barthes, warum die lyrische Art des Schweizer Baritons Charles Panzéra den ausdrucksstarken, aber emotional leeren Interpretationen von Dietrich Fischer-Dieskau zu bevorzugen ist.) Aber wichtig ist, wie Josephine Foster die Zuhörer eng an die poetische Dimension der Lieder heranbringt. Die Musik beginnt, sich von innen heraus zu drehen, wird zu einer inneren Vibration, ganz im Sinne von Barthes' Beschreibung: „Die ‚Rauheit‘ der Stimme ist nicht – oder nicht nur – ihr Timbre; die Signifikanz, die sie freilegt, lässt sich nicht besser definieren als durch die Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache ist (und keineswegs die Mitteilung). Der Gesang muss sprechen, oder besser, schreiben [...]“.

tion: "The 'grain' of the voice is not – or not only – its timbre; the signifying it affords cannot be better defined than by the friction between music and something else, which is the language (and not the message at all). The song must speak, or better still, must write [...]."

Josephine Foster belongs to a new generation of American folk singers and singer-songwriters that has been described in certain media as "Weird Folk" or "New Weird America". These artists approach older folk traditions as though they were expressions of alternative, gothic states of mind (other similar singers and artists are for example Joanna Newsom, Animal Collective, Devandra Banhart and Marissa Nadler). The strangeness and otherworldly dimensions of Josephine Foster's singing come through the strongest on her latest full length album The Coming Gladness, released last summer on Bo'Veavil Recordings. In these slowmotion ballads her voice works like a theremin: ether set in vibration, full of supernatural glidings.

But bringing a psychedelic sensibility to the 19th century tradition personified by Schubert and Schumann, Johannes Brahms and Hugo Wolf, doesn't it destroy the music? Not at all, even if the result is shocking (and for some listeners even disastrous). In the ruins of a former completeness, in the shattered landscape of chords sounding like cavities and melodic fragments on the brink of falling apart, the words of Goethe, Eichendorff and Mörike start to send their Romantic messages into the future, instead of being locked inside the museum of protected beauty.

Josephine Foster gehört zu einer neuen Generation amerikanischer Folksängerinnen und Songschreiber, die in bestimmten Medien als „Weird Folk“ [also „Merkwürdiger Folk“] oder „New Weird Amerika“ beschrieben wird. Diese Künstler gehen an alte Folktraditionen heran, als ob sie Ausdrücke alternativer Gothic Seelenzustände wären (weitere ähnliche Sängerinnen und Künstler sind beispielsweise Joanna Newsom, Animal Collective, Devandra Banhart und Marissa Nadler). Die fremdartigen und jenseitigen Dimensionen von Fosters Gesang kommen auf ihrem letzten Album *The Coming Gladness* (erschieden letzten Sommer bei Bo'Veavil Recordings) am stärksten durch. In diesen zeitlupenartigen Balladen funktioniert ihre Stimme wie ein Theremin: ein in Schwingungen versetzter Äther voller übernatürlichem Gleiten.

Aber eine psychedelische Empfindsamkeit mit der Traditionen des neunzehnten Jahrhunderts zu verbinden, verkörpert von Schubert und Schumann, Johannes Brahms und Hugo Wolf, zerstört das nicht die Musik? Keineswegs, selbst wenn das Ergebnis schockierend (und für einige Zuhörer katastrophal) ist. In den Ruinen früherer Ganzheit, in der zertrümmerten Landschaft von Akkorden, die wie Höhlen und melodische Fragmente am Rande des Auseinanderbrechens klingen, beginnen die Worte von Goethe, Eichendorff und Mörike ihre romantischen Botschaften in die Zukunft zu senden, statt im Museum der beschützten Schönheit eingeschlossen zu bleiben.

Magnus Haglund

Hair Police
Konzert
21:30 Ausstellungshalle

> It's loud and rambunctious, the sound coming from the stage from the speakers on overdrive. Indie guys making noise. Drums, guitar, voice, and a whole range of old low-tech devices erect a "wall of noise," quite concretely. With an utter persistence, the musicians work through their own version of improv rock. Someone nearby mumbles unmistakably something about "free jazz" and his buddy bellows out the question, "But where's the communication?" Another beer's finished. Nobody seems to be standing still. There's a nervous mood in the air. On the way to the bar, I see an annoyed face. "It's all been done before," the face utters, and the woman moves toward the exit. But, halfway out, she takes off her corduroy jacket, throws it on a bar stool, and runs back into the crowd to dance wildly. In the second row, a couple is standing, connected at the hips, looking one another in the eyes. The decibels of the sound system demand a conversation without audible words. The two laugh, and the shine of their gaze is amplified by the renewed sudden reappearance of the drums.

> Es ist laut und krachig, was da von der Bühne, aus den übersteuerten Boxen kommt. Indie-Typen produzieren Lärm. Schlagzeug, Gitarre, Stimme und ein Vielzahl veralteter Low-Tech-Geräte errichten ziemlich konkret eine Wall of Noise. Verdammte hartnäckig arbeiten sich die Musiker an einer Version von Improv-Rock ab. Irgendwo nuschelt jemand unüberhörbar was von „Free Jazz“ und sein Kumpel gröhlt die Frage „Aber wo bleibt da die Kommunikation?“ ins Off. Das Bier ist auch schon wieder leer. Keiner scheint ruhig zu stehen. Eine nervöse Stimmung liegt in der Luft. Auf dem Weg zur Bar sehe ich in ein verärgertes Gesicht. „Das war doch alles schon mal da“, spuckt es aus und die Frau geht Richtung Ausgang. Dreht sich aber auf halben Weg wieder um, streift ihr Cordjackett ab, wirft es über einen Barhocker und rennt in die Menge zurück, um ausgelassen zu tanzen. In der zweiten Reihe steht ein Paar, schmiegsam in den Hüften und schaut sich in die Augen. Die Dezibel der Anlage erfordern ein Gespräch ohne vernehmbare Worte. Beide lachen. Und der Glanz ihrer Blicke verstärkt sich mit den gerade wieder abrupt einsetzenden Drums.

Auf dem Nachhauseweg ist das Gehirn leer. Die Begleiterin kotzt sich an einer Laterne aus und sagt: „Es ist ok“. Und nach einer kurzen Pause: „Fühlt sich gut an“. Kalte Nachtluft umweht 45

On the way home, my brain is empty. My date throws up on a lamppost, and says "It's OK." And after a short pause, "It feels good." A cold night breeze blows around my body, white noise in my head. No memory of what I just heard. The sound of the three Americans echoes like a chiming in my ears. Were they songs, tracks, or indeed complex compositions? Are they even at all interested in something like that? Is there more to it? My mind is silent, all thoughts are gone, probably swimming in the silent current of the thundering sequences. With a click, the door to my building opens. In the bedroom, Lisa says, "I remember nothing." We then close our eyes, and images emerge from a realm that only rarely opens.
The next morning, I find a sheet of paper, and scrawled on it, "We have to start over. And it'll be fun!"

den Körper. Im Kopf nur weißes Rauschen. Keine Erinnerung mehr an das Gehörte. Der Sound der drei Amerikaner klingt nach wie das Fiepsen in den Ohren. Waren das jetzt Songs, Tracks oder doch ausgefeilte Kompositionen? Sind die eigentlich an so was interessiert? Kam da noch mehr rüber? Das Bewusstsein schweigt und die Gedanken sind abgemeldet. Schwimmen wahrscheinlich gerade im stummen Strom der tosenden Sequenzen. Mit einem Klick springt die Haustür auf. Im Schlafzimmer sagt Lisa noch: „Ich erinnere mich an gar nichts mehr“. Dann schließen wir die Augen und es entstehen Bilder aus einem Bereich, der sich nur selten öffnet.
 Am nächsten Morgen finde ich einen Zettel. In krakeliger Handschrift steht darauf: „Wir müssen wieder anfangen. Und es wird sehr viel Spaß machen!“
 Christian Finkbeiner

DJ Vamanos
 Ghetto Bassquake. DJ-Set
 23:30 Ausstellungshalle

> *"The attachment of contemporary art to the 'minimal' narrative principle of the catalogue or inventory seems almost a parody of the capitalist world-view, in which the environment is atomized into 'items' (a category embracing things and persons, works of art and natural organisms), and in which every item is a commodity — that is a discrete, portable object."*¹

With a look at techno dancefloors around the world, from Cologne to Berlin, London to Peking, it becomes clear: the parody, dominating since almost fifteen years and based on similar sound-aesthetic minimal strategies, if they were ever intended to be one, aren't funny any more. Politely, stiffly, the dancers stay in step but remain alone, their fists punching the monotone, perfunctory beat in the air. Ecstasy is something else.

Help is on hand from what were until recently the furthest reaches of the club world. The fresh sounds are spreading like wildfire via MySpace, cutting-edge blogs and dance music forums: kuduro from Angola, kwaito from South Africa, baile funk from Brazil or mambotronic, reggaeton and digital cumbia from Latin America.

All these styles, provisionally grouped under terms like "global ghettotech" or simply "tropical", solidify the link between regional style elements and the production techniques and beats of Western genres such as techno, house or grime, often with hip-hop- or ragga-inspired vocals. Another similarity exists—
 46 *they are great at reviving tired dance floors.*

> „Die Vorliebe der zeitgenössischen Kunst für das ‚minimale‘ narrative Prinzip des Katalogs oder Inventars scheint fast eine Parodie der kapitalistischen Weltansicht zu sein, wo die Umwelt in einzeln aufgelistete ‚Posten‘ atomisiert wird (eine Kategorie, die Dinge und Personen, Kunstwerke und natürliche Organismen umfasst), und wo jeder Posten eine Ware ist – das heißt, ein separater, tragbarer Gegenstand.“¹

Sieht man sich einmal um auf den Techno-Tanzböden dieser Welt von Köln bis Berlin, London bis Peking, so wird schnell klar: Die hier seit bald fünfzehn Jahren vorherrschende, auf ähnlichen klangästhetischen Minimal-Strategien beruhende Parodie kapitalistischer Effizienzlogik, so sie denn je als solche gedacht war, ist schon lange nicht mehr lustig. Brav im stocksteifen Gleichschritt und doch letztlich jeder für sich allein hämmern die Tänzer den monotonen Funktionierbeat mit den Fäusten in die Luft wie auf eine Stammtischplatte. Ekstase geht anders.

Hilfe naht ausgerechnet aus den bisher entlegensten Ecken der Clublandkarte, deren frische Sounds sich wie ein Buschbrand über MySpace, Hipster-Blogs und Dance-Foren verbreiten: Kuduro aus Angola, Kwaito aus Südafrika, Baile Funk aus Brasilien oder Mambotronic, Reggaeton und Digital Cumbia aus Lateinamerika.

Alle diese Stile, behelfsmäßig unter Begriffen wie World GhettoTech oder einfach nur Tropical zusammengefasst, eint die Verbindung von regionalen Stilelementen mit den Produktionstechniken und Beats westlicher elektronischer Genres wie Techno, House oder Grime, oft mit von HipHop und Ragga inspirierten Vocals. Und noch eine Gemeinsamkeit haben sie: Sie wirken Wunder bei der Belebung müder Dancefloors.

Einer, der diese Tatsache schon früh erkannte, ist der im Londoner Stadtteil Brixton lebende DJ Vamanos. Seit er 2004 auf ausgedehnten Reisen durch Lateinamerika die bassigen Klänge der dortigen Produzenten für sich entdeckte, gehört sein Herz den progressiven urbanen Tanzmusiken der südlichen

One person who recognized this phenomenon early on is the Brixton-based DJ Vamanos. Since first hearing the bass-heavy sound of local producers during extended trips through Latin America in 2004, he has been captivated by the progressive urban dance music of the southern hemisphere. Vamanos brings the sounds to his explosive DJ sets at the DJ and producer duo Radioclit's monthly Secousse parties at the Notting Hill Arts Club in London.

For over three years he has also been running Ghetto Bassquake,² a music blog whose international readership is steadily growing and which today is seen as one of the most innovative online sources for contemporary international club music.

Vamanos shares his enthusiasm for 'nu-whirled' music with many others. It is a sound keen to break with the ethno-kitsch clichés and authenticity-babble of the past. "Global musical thinking will be part of what saves us as a species,"³ reads the MySpace site of Cool Places Radio, which also dedicates itself to promoting global sounds. "We think it's actually part of a larger shift in musical awareness. Music blogs and new breeds of international-music-focused labels have a lot to do with people opening their ears to music they would've dismissed before. If we can expand that acceptance and enthusiasm into all aspects of foreign cultures, we'd truly be living as the global nation we should be. Music is just one of the first smoke signals."⁴

Meanwhile, the protagonists of various global music scenes are already sampling each other, Angolan kuduro tinkered from the snippets of a Balkan brass band meets kuduro funk from Rio. At least on the Internet the fragmentation of music into commercial units seems to be giving way to an endlessly integrative multiplicity.

Hemisphäre, die er in seinen explosiven DJ-Sets unter anderem bei den monatlich stattfindenden Secousse Parties des DJ- und Produzentenduos Radioclit im Notting Hill Arts Club in London zu Gehör bringt.

Seit gut drei Jahren unterhält Vamanos außerdem unter dem Namen *Ghetto Bassquake*² einen eigenen Musikblog, der sich einer stetig wachsenden internationalen Leserschaft erfreut und heute als eine der innovativsten Online-Quellen für zeitgenössische internationale Clubmusik gilt.

Die Begeisterung für die Nu Whirled Music, die nichts mit den Ethno-Kitsch Klischees und Authentizitätsduseleien vergangener Tage gemein haben will, teilt Vamanos mit vielen anderen. „Das globale musikalische Denken wird Teil dessen sein, was uns als Art rettet“,³ heißt es auf der Myspacepage von Cool Places Radio, das sich ebenfalls die Verbreitung globaler Sounds auf die Fahnen geschrieben hat. „Wir denken, es ist Teil einer größeren Verschiebung im musikalischen Bewusstsein. Musikblogs und neue Arten von internationalen, auf Musik fokussierten Labels haben viel mit Leuten zu tun, die ihre Ohren für Musik öffnen, die sie früher nicht ernst genommen hätten. Wenn wir diese Akzeptanz und diesen Enthusiasmus auf alle Aspekte fremder Kulturen ausweiten könnten, würden wir wirklich als die globale Nation leben, die wir sein sollten. Musik ist einfach nur eines der ersten Rauchzeichen.“⁴

Mittlerweile samplen sich die Protagonisten der verschiedenen globalen Szenen sogar schon gegenseitig, aus den Schnipseln einer Balkanblaskapelle gezimmerter angolanischer Kuduro trifft auf Kuduro-Funk aus Rio. Zumindest im Internet scheint die Zersplitterung in katalogisierbare Wareneinheiten musikalisch schon einer unendlichen integrativen Vielfalt gewichen.

Marcus Bartoš

¹ Susan Sontag: *The Aesthetics of Silence*, in: *Styles of Radical Will*, 1969, source: www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag ² ghettobassquake.blogspot.com ³ Source: www.myspace.com/coolplacesradio ⁴ Source: www.villagevoice.com/2008-08-19/music/mining-african-blog-riches

¹ Susan Sontag: *The Aesthetics of Silence*, in: *Styles of Radical Will*, 1969, zitiert nach: www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag ² ghettobassquake.blogspot.com ³ Zitiert nach: www.myspace.com/coolplacesradio ⁴ Zitiert nach: www.villagevoice.com/2008-08-19/music/mining-african-blog-riches

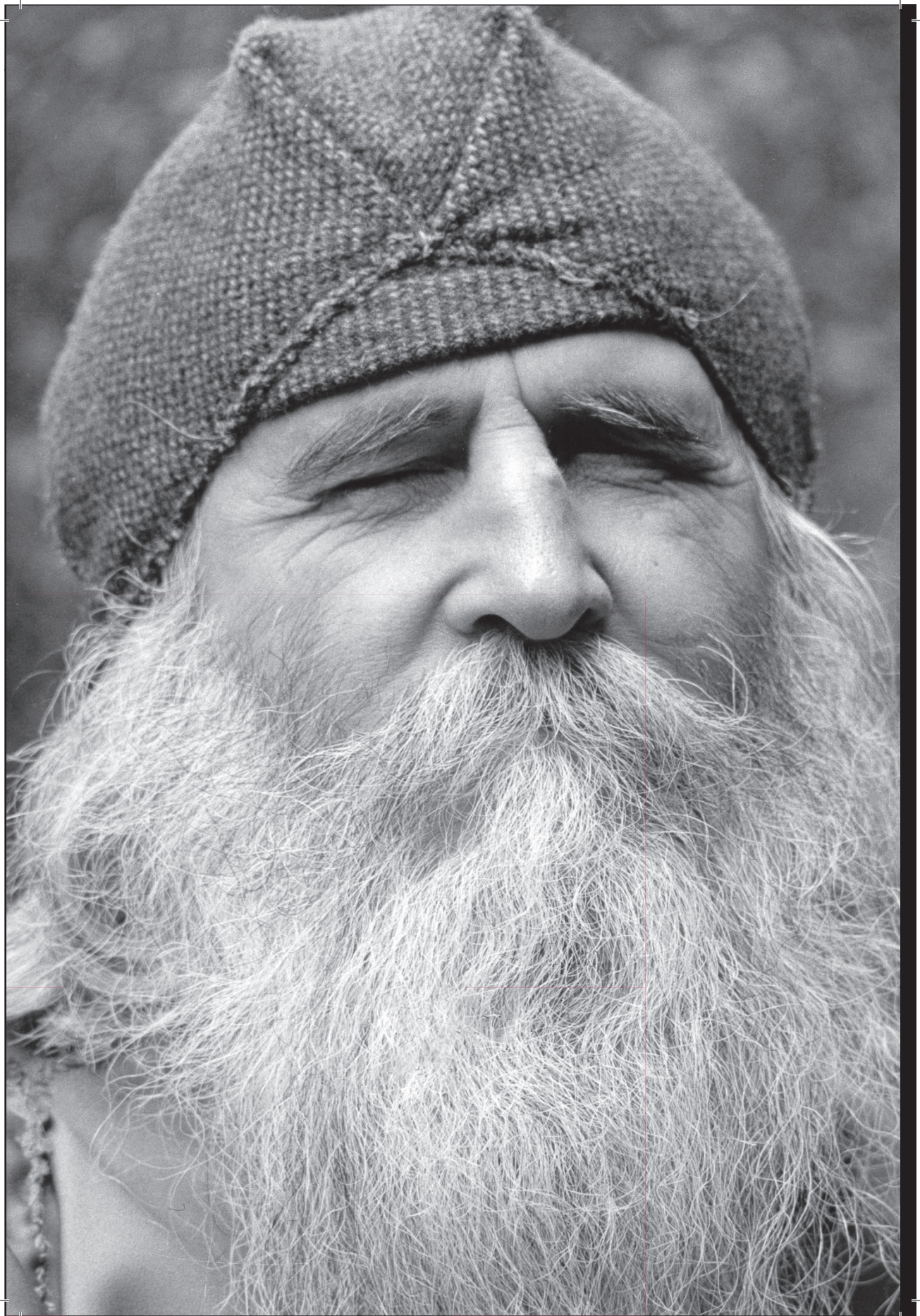
Moondog (1916–1999), bürgerlich Louis Thomas Hardin, war ein US-amerikanischer Komponist, dessen weitreichender Einfluss auf so unterschiedliche Musiken wie Minimal Music und Folk kaum zu überschätzen ist. Moondog erblindete durch einen Unfall im Alter von 16 Jahren. Er erlernte Komposition und Kontrapunkt auf einer Blindenschule in Iowa und komponierte seitdem in Braille. 1943 zog er nach New York und lebte als allseits bewunderter Straßenmusiker. Seit einer Konzertreise 1974 durch Europa lebte Moondog bis zu seinem Tod in Recklinghausen.

***Moondog** (1916–1999), born Louis Thomas Hardin, was a US composer, whose wide-reaching influence on diverse musical styles like minimal music and folk cannot be overestimated. Moondog was blind from the age of 16 as the result of an accident. He studied composition and counterpoint at a school for the blind in Iowa and composed in Braille. In 1943 he moved to New York and became a widely admired street musician. After touring Europe in 1974, Moondog lived in Recklinghausen until his death.*

Mehr Informationen über Moondog — More information about Moondog:
www.moondogscorner.de







Sonntag, 8. 2. 2009

Mode und Verzweiflung

- 12.30 Vortrag und Diskussion *Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise auf die Szene der Neuen Musik*
Bernd Fesel (Berlin)
Open Hour der Gesellschaft für Neue Musik
- 15:00 Konzert
Alvin Curran (Rom) *Endangered Species – the economics of appropriation*
- 16:00 Vortrag *Künstlerexistenzen*
Hartmut Möller (Rostock)
- 17:15 Zwei Kurzvorträge
Golo Föllmer (Halle) *Digital verbunden: Musik zusammen allein*, John Eden (London) *Misadventures in music blogging: dub journalism or amateur ranting?*
- 19:00 Podiumsdiskussion *Wir haben nichts als Rauschen*
Serge Baghdassarians (Berlin), Alvin Curran (Rom), Sister Fa (Dakar/Berlin), Orm Finnendahl (Freiburg), Gustav (Wien),
Moderation: Christiane Rösinger (Berlin)
- 20:30 Konzert *Wonder in Toyland*
Modified Toy Orchestra (Birmingham)
Quarta 330 (Tokio)
- 22:30 DJ-Set *45 Session*
John Eden (London) & Olaf Karnik (Köln)

"Music, its making and its makers are not by definition associated with poverty, only the means of their production could be viewed as impoverished, such as the use of sticks and stones, found objects, natural instruments like conch shells, Ram's horns, elephant horns, or resonant natural drums and strings made of twine, animal gut, or simple wires. In fact the 'magic' of much music resides in the simple materials which enable audible vibration, resonance, and communicable sonic gestures." (Alvin Curran)

"Traditional work songs have been replaced by Muzak on the production line, soundtracks to TV commercials, music as torture in Guantanamo bay. All of this represents an attack on the psychic space created by sonic visionaries. We need to protect it. For many, it is very hard to find silence these days." (John Eden)

"There might be, in the cultural history of mankind, a kind of mythologized perception, that music is a human activity made by people who generally lead a very modest and possibly poor existence – often composing and performing for their daily bread (i.e. musicians from the Minnesingers to Moondog or all the buskers and street musicians of the world)." (Alvin Curran)

Alvin Curran
 Endangered Species – the economics of appropriation
 Konzert
 15:00 Ausstellungshalle

> *Alvin Curran is undeniably one of the American "mavericks," those slightly odd and unique compositional free thinkers who consciously avoid the beaten track to explore unsuspected terrain with daring maneuvers. New American music, beyond all those compositional traditions whose key characteristics are no longer so American, is impossible to conceive without John Cage as a subsidiary principle; his influence simply continues still today. Alvin Curran, too, names him as a mentor, but he also counts the "classical" lessons with Elliott Carter as one of his sources, just as he is considered a pioneer of radical improvisation. He co-founded and led the group Musica Elettronica Viva in the late 1960s together with Richard Teitelbaum, Fred-
 eric Rzewski, Anthony Braxton, and Maryanne Amacher to unbelievable heights, where the most varied elements of effusive free jazz outbursts, intuitive contemplation, and loosely shaped electronic forms were brought together in an unprecedented manner. The combination of all sorts of things, anything that's there and swimming about out in our imagination, which should then accordingly be produced is one of Curran's principles, a music that includes recordings of environmental sound from everywhere and at the same time feeds on contradictory tendencies and influences that new music has brought forth throughout the years. Alongside the power of Cage, there are for example the intonarumori sounds of the Italian painter Luigi Russolo, Pierre Schaeffer's musique concrète, the bebop of Thelonious Monk, the sarcasm of Spike Jones, of course Charles Ives, but also the resolute musical language of Giacinto Scelci.*

*Curran does not seek to reconcile these various parameters, his inventions have to do with his basic understanding of architecture and geography as a "natural stage for music"; he is an explorer and collector of sound phenomena that he all declares to be music. A concentration on an extreme reduction in sound, simplicity, on sparse "field recordings" is not his interest. Alvin Curran's art consists rather in the experimental use of large format ornamentation up to gigantic performances sometimes involving hundreds of participants. He also often uses the radio as an instrument, as in *Crystal Palms*, an international live broadcast that combines simultaneous live performances in six European cities. Other works like *A Piece for Peace*, which includes a similar transnational concept, or *For Julian* have been awarded prestigious prizes. The structures, complexly woven in live performances of contemporary*

> Alvin Curran gehört unbestritten zur US-spezifischen Zunft sogenannter „Mavericks“, also jenen leicht sonderbaren und urigen Protagonisten von komponierenden Querdenkern, die eingefahrene Wege geflissentlich umschiffen, um mit waghalsigen Manövern ungeahntes Terrain zu erobern. Nun ist die neue amerikanische Musik jenseits aller Kompositionstraditionen, deren wesentliche Charakterzüge inzwischen gar nicht mehr so amerikanisch sind, ohne John Cage als subsidiäres Prinzip gar nicht mehr wegzudenken – dessen Einfluss besteht halt immer noch weiter. Auch Alvin Curran bezeichnet ihn als seinen Mentor, aber genauso zählt er die „klassischen“ Lehrstunden bei Elliott Carter zu seinen Quellen, wie er zudem als Pionier der radikalen Improvisation gilt. Sein von ihm mitbegründetes Ensemble Musica Elettronica Viva führte Curran Ende der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts gemeinsam mit u.a. Richard Teitelbaum, Frederic Rzewski, Anthony Braxton und Maryanne Amacher zu unglaublichen Höhenflügen, in denen sich die unterschiedlichsten Elemente aus exaltierten Jazz-Auswüchsen, intuitiver Einkehr und frei gestalteten elektronischen Formen in damals kaum erlebter Manier kunstvoll vereinigten. Die Zusammenführung von allerlei, von allem, was da ist und was imaginär herumschwirrt, was demzufolge erzeugt werden soll, gehört zu Currans Maxime – einer Musik, die Aufnahmen von Umweltklängen aus aller Welt miteinbezieht wie sie sich gleichsam aus widersprüchlichen Tendenzen und Einflüssen speist, die die neue Musik in all den Jahren hervorgebracht haben. Neben der Allmacht von Cage sind das zum Beispiel die „Intonarumori“-Geräusche des italienischen Malers Luigi Russolo, Pierre Schaeffers Musique concrète, der Bebop von Thelonious Monk, der Sarkasmus von Spike Jones, natürlich Charles Ives, aber auch die dezidierte Tonsprache Giacinto Scelsis.

Curran strebt nicht nur eine Versöhnung dieser auf den ersten Blick ungleichen Parameter an, seine Erfindungen haben mit seinem grundlegenden Verständnis von Architektur und Geographie als „natürliche Bühnen für Musik“ zu tun. Er ist ein Auskundschafter und Sammler von Klangphänomenen, die er samt und sonders als Musik definiert. Die Konzentration auf äußerste Reduktion im Klang, auf Einfachheit, auf sparsame field recordings ist seine Sache nicht. Alvin Currans Kunst besteht eher in der experimentierfreudigen Anwendung großformatiger Ornamente bis hin zu gigantischen Performances mit bisweilen Hunderten von Mitwirkenden, auch setzt er dabei häufig das Radio als Instrument ein wie in *Crystal Palms*, einer internationalen Live-Ausstrahlung, die simultan Live-Performances in sechs europäischen Städten vereinte. Andere Hörstücke wie *A Piece For Peace*, das ein ähnliches nationenübergreifendes Konzept beinhaltet, oder *For Julian* wurden mit renommierten Preisen ausgezeichnet. Die in Live-Performances komplex verwebten Strukturen aus zeitgemäßer Environment- und Live-Elektronik-Musik mit ihren vielfachen Schichten aus mechanischen Klängen, menschlicher Sprache, 53

environment and live electronic music with their multiple layers of mechanical sounds, human language, animal noises, human activities from all realms, music from all continents and all centuries, industrial and environmental sounds, shortwave radio, computer technology as well as natural sources of sound like the wind and the sun give the impression of huge frescos of musical theater: one of the most well known examples here would be The Magnetic Garden. His piece Endangered Species: The Economics of Appropriation configures these cross-cultural assemblages to a global panacoustics of the avant-garde. For Alvin Curran, it is music that belongs to all. Looking for it and collecting it means for him, as he once accurately put it, also a possibility "of giving oxygen to the often airless realms of New Music."

Tierlauten, menschlichen Tätigkeiten von überall her, von Musik aus allen Kontinenten, aus allen Jahrhunderten, aus allen Stilen, Industrie- und Umweltklängen, Kurzwellenradios, Computertechnologie sowie naturhaften Klangquellen wie Wind, Sonne etc., muten an wie riesige musiktheatralische Fresken – als eines der bekanntesten Beispiele dürfte hierzu *The Magnetic Garden* zählen. Auch sein Stück *Endangered Species – the economics of appropriation* konfiguriert diese kulturellen Zueinanderfügungen zu einem weit umspannten „Panakustikum“ der Avantgarde. Für Alvin Curran ist es Musik, die allen gehört. Sie zu suchen und zu sammeln bedeutet für ihn, wie er einmal treffend formuliert hat, auch eine Möglichkeit, „den oft luftleeren Bezirken der Neuen Musik Sauerstoff zuzuführen“.

Joachim Ody

Hartmut Möller
Künstlerexistenzen. Vortrag
16:00 Thaetersaal

> *„Stolp, stolp, stölperlein, da wird ein Pfeifer begraben sein.“* (Hans Sachs) — *We know that blind composer Moondog (Louis Thomas Hardin), who for many years performed his poems and compositions on the street corners of Manhattan on a zither or a drum, was able to successfully market his music beginning in 1955. What about the social status and income of his predecessors, the medieval players? Traveling players lived from hand to mouth, but there were many forms and levels of payment. Often, they had to demand their pay, be it in honorary payment, alms, and salary, dress, room and board, in rare cases also a horse. In contrast, court players with property were the exception, and the other extreme were the large number of begging musicians. Tellingly, pay was often the "gages" (debts) left by the players in the inns – hence the origin of the German term Gage. Beginning in the late Middle Ages, not just the city piper, but also traveling players were paid in coinage for a calculable work.*

"If you would want to have love and friendship towards me, to support me for one or two years with one or two thousand gulden for proper interest you would be helping me greatly! You would certainly find it sure and true that it is horrible, indeed impossible to live when you must wait from payment to payment!" (Mozart to his Freemason lodge brother Michael Puchberg, June 17, 1788) — *There is a stubborn myth that famous composers die poor. This is on the one hand true – both*

54 *Beethoven and Mozart had existential difficulties in Vien-*

> *„Stolp, stolp, stölperlein, da wird ein Pfeifer begraben sein.“* (Hans Sachs) — Vom blinden Komponisten Moondog (Louis Thomas Hardin), der lange Jahre an den Straßenecken von Manhattan seine Gedichte und Kompositionen auf einer Zither oder zur Trommel vortrug, wissen wir, dass seine Musik von 1955 an erfolgreich vermarktet wurde. Wie sieht es um die gesellschaftliche Stellung und um die Einkünfte seiner mittelalterlichen Vorgänger, der Spielleute, aus? Als Typus lebten die Spielleute von der Hand in den Mund, doch gab es viele Arten und Abstufungen der Bezahlung. Nicht selten mussten sie ihre Entlohnung herausfordern, ob Ehrenlohn, Almosen und Gehalt. Oder Nahrung, Kleidung und Unterkunft, in seltenen Fällen auch ein Pferd. Mit Gütern versehene höfische Spielleute sind dagegen die Ausnahme, das andere Extrem bildet die große Zahl der Bettelmusikanten. Bezeichnenderweise bestand die Gage oft darin, die von den Spielleuten in den Herbergen hinterlegten Pfänder („gages“) auszulösen – darauf geht der Begriff „Gage“ zurück. Ab dem späten Mittelalter dann wurden nicht nur die Stadtpfeifer, sondern auch die durchziehenden Spielleute durch Bezahlung in Münzen für eine berechenbare Arbeit entlohnt.

„Wenn Sie die liebe und freundschaft für mich haben wollten, mich auf 1 oder 2 Jahre, mit 1 oder 2 tausend gulden gegen gebührenden Interessen zu unterstützen so würden sie mir auf acker und Pflug helfen! – Sie werden gewis selbst sicher und war finden, dass es übel, Ja ohnmöglich zu leben sey, wenn man von Einnahme zu Einnahme warten muß!“ (Mozart an seinen Freimaurer-Logenbruder Michael Puchberg, 17. Juni 1788) — Hartnäckig hält sich der Mythos, dass berühmte Komponisten arm gestorben seien. Zwar trifft zu: Beethoven und genauso auch Mozart in seiner Wiener Zeit hatten mit existenziellen Geldsorgen zu kämpfen. Doch gleichzeitig wirkte Joseph Haydn jahrzehntlang in der Hofkapelle des Fürsten Esterházy

na. But at the same time, Joseph Haydn worked for decades in the court of Prince Esterházy in a relatively well-paid position of employment, later came lucrative commissions in London. In the seventeenth and eighteenth century, the overwhelming number of composers were employed at courts and churches, but there were also numerous freelance composers before Mozart, usually opera composers. From the eighteenth to the nineteenth centuries, freelance activity increasingly grew in scope, according to the rapidly increasing demand for works to be played at public concerts and for private music making. Among the composers of these three centuries, there are freelance composers just as well as hired musicians. Some could achieve wealth and property, others died impoverished. The conclusion? There are no links between economic relations, pecuniary expectations, and artistic quality.

in einem relativ gut bezahlten Anstellungsverhältnis, später kamen lukrative Kompositionsaufträge in London hinzu. Im 17. und 18. Jahrhundert war die überwiegende Zahl der Komponisten an Höfen und Kirchen angestellt, daneben gab es aber auch schon vor Mozart zahlreiche freischaffende Komponisten, zumeist von Opern. Vom 18. zum 19. Jahrhundert nahm dann die freischaffende Tätigkeit stetig zu, entsprechend dem rasant steigenden Bedarf an Werken für den öffentlichen Konzertbetrieb und für das private Musizieren. Unter den Komponisten dieser drei Jahrhunderte befinden sich freischaffende Komponisten genauso wie Kapellmeister. Einige konnten Vermögen und Hausbesitz erringen, andere starben bettelarm. Fazit? Zusammenhänge zwischen ökonomischen Verhältnissen, pekuniären Erwartungen und künstlerischer Qualität sind nicht auszumachen.

Hartmut Möller

Golo Föllmer

Digital verbunden: Musik zusammen allein. Kurzvortrag
17:15 Theatersaal

> What music is for us, it is through media. Listening, making, buying, selling, giving away, learning, understanding, criticizing, remembering, changing, using – all that occurs directly through media, or at least in front of the screen of experiencing media. Electronic and digital media have become more and more central in everyday and cultural life, a trend that has increased over the centuries. The impact of media is not a modern phenomenon. It has existed from the beginning of media development in music until today, from the first bone flute to the final howl of digital music tools.

The advantages that help a new medium to success are not usually described as reduction or concentration, but as growth, and for music in particular as the increase in musical complexity and precision. As with the introduction of notation, data cables, digital memory and audio software introduced an exponential rise in the structural and tonal complexity that can be reproducibly manufactured. They also extend material sources, i.e. communicative and cultural memory, and thereby the number of references that can be made to other people and products in music history. What is done with music once the manufacturing process is complete is also subject to the increase in choice and interactive possibilities. As early as the 1960s, Glenn Gould speculated that music listeners would soon be able to make their own versions of music pieces from modular elements, and perhaps the success of music tools such as the iPhone application RjDj are paving the way for this.

Does this mean that the media revolution signifies permanent

> Was Musik für uns ist, ist sie durch Medien. Hören, Machen, Kaufen, Verkaufen, Verschenken, Lernen, Verstehen, Kritisieren, Erinnern, Verändern, Verwenden – all das erfolgt direkt mittels Medien oder in jedem Fall vor der Folie der Medienerfahrung, Tendenz seit Jahrhunderten steigend: Elektronische und digitale Medien okkupieren immer zentralere Bereiche der Alltagspraxis und des Kulturlebens. Dieser Medieneinfluss ist kein neuzeitliches Phänomen, sondern gilt vom Anbeginn der Medienentwicklung in der Musik bis heute, von der ersten Knochenflöte bis zum letzten Schrei digitaler Musik-Tools.

Die Vorteile, die einem neuen Medium zum Erfolg verhelfen, werden in der Regel nicht als Reduktion oder Konzentration, sondern als Zuwachs beschrieben, bei Musik allen voran die Steigerung musikalischer Komplexität und Präzision. Ähnlich der Einführung der Notenschrift brachten Datenleitungen, digitale Speicher und Audiosoftware einen sprunghaften Anstieg gezielt herstellbarer struktureller und klangfarblicher Komplexität. Sie erweitern auch den Materialfundus, d.h. das kommunikative und kulturelle Gedächtnis und damit die Menge herstellbarer Bezüge zu anderen Menschen und Produkten der Musikgeschichte. Auch was mit Musik geschieht, wenn der Herstellungsprozess abgeschlossen ist, unterliegt diesem Zuwachs an Wahl- und Interaktionsmöglichkeiten. Glenn Gould stellte sich schon in den 1960er Jahren vor, dass Musikhörer sich ihre Version eines Musikstücks bald selbst aus Versatzstücken zusammenbauen würden, und vielleicht weist der Erfolg von Musik-Tools wie der iPhone-Applikation RjDj in eine ähnliche Richtung.

Bewirkt die Medienevolution also eine permanente Bereicherung, Konjunktur und Prosperität musikalischer Gestaltungs- und Erlebnismöglichkeiten? Offensichtliche Probleme bestehen darin, dass Quantität nicht mit Qualität korreliert ist und dass der Gewinn an Möglichkeiten durch ein Medium auch

enrichment, growth and prosperity for the possibilities of musical design and experience? Obvious problems include that quantity does not correlate with quality and an increase in possibilities thanks to a medium also means a loss of the very same. The new also blinds and disorients us, perhaps causes us to forget our own needs, such as that we expect more from music than organized noise, that we expect music to act as a compass in social life. This, too, gives cause for skepticism.

What can be said about the trend in music's digital possibilities under these premises? Is the interconnectedness between music, listening and musicians still a shock, a boon, already mundane again or inconsequential for music in other parts of the world? And if it is a boon, what was ceded in the exchange? Does the role of music as a tool in the forging of self and social orientation change? Is the 15 year-old bedroom producer swimming in musical riches, or is he badly off because he doesn't leave the house anymore? Does interconnectedness enrich musicianship or limit its horizon? What stance does a digital Musica Povera, from hardware hacking to glitch and minimalist forms, take in the face of this multiplicity of media options?

John Eden

Misadventures in music blogging: dub journalism
or amateur ranting? Kurzvortrag
17:15 Theatersaal

> I have been running my uncarved.org/blog since January 2003, which generally covers topics such as reggae soundsystems, the UK MC tradition (from fast chat to grime), life in the London Borough of Hackney and whatever is on my mind.

In this presentation I will trace the origins of my blogging style in the fanzine and mail art networks of the 1980s and 90s (and in a poem about a mouse I am wrote at school which he is still slightly embarrassed about). I will contrast this with the established styles of formal music journalism and attempt to show the advantages and disadvantages of being a 39 year old balding white guy writing about reggae and grime.

The trajectory of a particular corner of the music blogosphere will also be examined.

Questions posed and answered will include: What is there left to write about in an era of information overload? Where is your audience? Why is it that every time someone apologises for not updating their blog there's a fairy someplace that falls down dead? How is a well constructed sentence better than an MP3 file? When is it time to give up?

Whilst doing this I will also unveil the occult secrets of good blogging and explain why bloggers have the power to save or

56 *destroy the music industry.*

John Eden

mit einem Verlust eben solcher verbunden ist. Skepsis entspringt auch der Erfahrung, dass das Neue verblendet und orientierungslos macht, vielleicht die eigenen Bedürfnisse vergessen lässt, etwa in Bezug darauf, dass Menschen sich von Musik eigentlich mehr erwarten als geordneten Schall, z.B. eine orientierende Funktion im Sozialleben.

Was lässt sich unter diesen Prämissen über die digitale Möglichkeitskonjunktur in der Musik sagen? Ist die Vernetzung mit Musik, Hörern und Musikern auf anderen Erdteilen noch ein Schock, bereits ein Gewinn, schon wieder langweilig oder für die Musik selbst ohne Belang? Und wenn es ein Gewinn ist, was wurde bei dem Tausch aufgegeben? Verändert sich die Rolle von Musik als Werkzeug individueller Identitätsbildung und sozialer Orientierung? Schwimmt der 15-jährige Bedroom Producer in musikalischem Reichtum, oder ist er arm dran, weil er nicht mehr aus dem Haus kommt? Bereichert Vernetzung das Musizieren oder beschränkt es das Blickfeld? Wie verhält sich eine digitale Musica Povera, vom Hardware Hacking über Glitch und minimalistische Formen, zur Vielfalt der medialen Optionen?

Golo Föllmer

> Seit Januar 2003 betreibe ich meinen uncarved.org-Blog, mit Themen wie Reggae-Soundsysteme, die britische MC-tradition (von Fast Chat zu Grime), das Leben im Londoner Stadtteil Hackney, und was immer mich sonst gerade beschäftigt.

In meiner Präsentation werde ich die Ursprünge meines Blogging-Stils in den Fanzine- und Mail-Art-Netzwerken der 1980er und 90er Jahre (und in einem Gedicht über eine Maus, das ich in der Schule geschrieben habe und das mir immer noch ein wenig peinlich ist) zurückverfolgen. Ich werde dies etablierten Formen des formellen Musikjournalismus gegenüberstellen und versuchen, die Vor- und Nachteile davon aufzuzeigen, ein neununddreißigjähriger langsam glatzköpfig werdender weißer Typ zu sein, der über Reggae und Grime schreibt.

Ebenso werde ich die Entwicklungskurve einer bestimmten Ecke der Musik-Blogosphäre untersuchen.

Unter anderem werden folgende Fragen gestellt und beantwortet: Worüber kann man in einem Zeitalter der Informationsflut überhaupt noch schreiben? Wo ist das Publikum? Warum bricht immer dann, wenn jemand sich dafür entschuldigt, sein Blog nicht aktualisiert zu haben, irgendwo eine Elfe tot zusammen? Inwieweit ist ein gut formulierter Satz besser als eine MP3-Datei? Wann ist der Zeitpunkt zum Aufgeben gekommen?

Während ich all dies tue, werde ich auch die okkulten Geheimnisse des guten Bloggens enthüllen und erklären, warum Blogger die Macht haben, die Musikindustrie zu retten oder zu zerstören.

Podiumsdiskussion
Wir haben nichts als Rauschen
19:00 Theatersaal

Serge Baghdassarians, Alvin Curran, Sister Fa, Orm Finnendahl,
Gustav, Moderation: Christiane Rösinger

> Is the crisis of the music economy also an artistic crisis, as so often claimed? In terms of content and form, this claim is hardly tenable. For many composers and sound artists for years have worked on very different layers with fluctuating social and ego-economic situations, in song texts, essays on music theory, or the engagement with the aesthetic, political, and technological foundations of production. Furthermore, in all realms there are efforts being made towards the dissolution of the narcissist artistic subject beyond market success. Collective composition, efforts towards the dissolution of copyright law, and open source networks all point in this direction.

The crux here remains the material situation of the participants. While the looming collapse of labels and distributors is currently bringing pop artists into difficult financial straits, the stagnating realm of public funding, fellowships, and academic teaching positions for new music and experimental sound art has not been enough to secure an existence for a long time now. For the one hand, the market is collapsing, and for the other hand there never really was one beyond state funding. Cycles of taste and political fashions that might serve as a corrective to balance out these structural crises are lacking. Affordable technology and software have indeed lead to an unprecedented degree of artistic freedom. But the Marxist assumption that possessing the means of production can lead to a secure economic foundation for all through a new kind of economic justice has dissipated within the basic capitalist order. Even the Internet, which had been seen as the great global hope, has now revealed its Janus face. The persectivist consolation of Chris Anderson's "long tail theory" is still more an article of faith than a reality: 85 percent of the pieces on offer at download portals have not yet found a single purchaser. — So what can a poor artist do?

Analogies to art history are here only helpful to a limited extent. The contexts have changed radically. With the global presence and availability of music on the Internet, a huge dialectical noise has emerged. Stimulation and frustration are quite close by. For niche music in particular, this development has not lead to increased sales. The direct path to fans of every kind is there, but branches out into nothingness. Music has been reduced to a distributional data set to which no value can be assigned. On the one hand, this leads to existential crises and despair on the part of the producers. On the other hand, perhaps this is the very foundation for thinking about new self-conceptions and strategies of artistic action.

> Ist die Krise der Musikwirtschaft gleich eine Krise der Kunst, wie so gerne behauptet wird? Inhaltlich und formal ist diese These wohl kaum haltbar. Schließlich beschäftigen sich viele Komponisten und Klangkünstler seit Jahren auf sehr verschiedenen Ebenen mit den schwankenden gesellschaftlichen und ego-ökonomischen Verhältnissen. Sei es in Songtexten, musiktheoretischen Ansätzen oder in der Auseinandersetzung mit den ästhetischen, politischen und technologischen Grundlagen der Produktion. Darüber hinaus existieren in allen Bereichen Bestrebungen, die auf eine Auflösung des künstlerischen, narzisstischen Subjekts abseits marktorientierten Erfolgs zielen. Kollektives Komponieren, die angestrebte Auflösung des Urheberrechts und Open-Source-Netzwerke weisen in diese Richtung.

Einzige Crux dabei bleibt die materielle Situation der Beteiligten. Während der schleichende Kollaps von Labels und Vertrieben gerade populärkulturelle Künstler finanziell ins Straucheln bringt, erweist sich der stagnierende Bereich öffentlicher Subventionen, Stipendien und akademischer Lehraufträge für das Segment der Neuen Musik und experimentellen Klangkunst schon lange nicht mehr als ausreichend existenzsichernd. Den einen bricht der Markt weg, für die anderen gab es genaugenommen nie einen abseits staatlicher Förderung. Zyklen der geschmacklichen und politischen Moden, die diese strukturellen Krisen ausgleichen konnten, entfallen inzwischen als Korrektiv. Erschwingliche Technologie und Software haben zwar zu einem bisher noch nie gekannten Grad an künstlerischer Freiheit geführt. Aber die marxistische Annahme, mit dem Besitz der Produktionsmittel zu einer gesicherten ökonomischen Grundlage für alle durch eine neue Art von wirtschaftlicher Gerechtigkeit zu gelangen, verpuffte bisher innerhalb der kapitalistischen Grundordnung. Selbst der globale Hoffnungsträger Internet entpuppt sich als janusköpfiger Geselle. Das perspektivische Trostpflaster der „Long Tail“-Theorie von Chris Anderson bleibt mehr Glaube als Realität: 85% der zum Kauf auf Download-Portalen angebotenen Stücke fand bisher weltweit keinen einzigen Käufer. — So what can a poor artist do?

Kunstgeschichtliche Analogien helfen hier meist nur bedingt weiter. Die Kontexte haben sich grundlegend verschoben. Mit der globalen Präsenz und Verfügbarkeit von Musik per Internet entstand ein großes dialektisches Rauschen. Stimulans und Frustration liegen hier nahe beieinander. Gerade für Nischen-Musik hat diese Entwicklung nicht zu einem verstärkten Absatz geführt. Der direkte Weg zu Fans jedweder Couleur ist zwar vorhanden, verzweigt sich aber im Nirgendwo. Musik ist auf einen vertriebs-technischen Datensatz reduziert, dem kein Wert mehr zugerechnet wird. Einerseits führt dies zu existenziellen Krisen und Verzweiflung auf Seiten der Produzenten. Andererseits liegt vielleicht hier auch der Grundstein, über neue Selbstverständnisse und Strategien künstlerischen Handelns nachzudenken. 57

The artists gathered on the podium from different musical realms will discuss these developments and the implications for their own work and positions.

Auf dem Podium diskutieren Künstler aus verschiedenen musikalischen Bereichen diese Entwicklungen und die damit verbundenen Konsequenzen für ihre eigenen Arbeiten und Positionen.

Christian Finkbeiner

Modified Toy Orchestra
Wonder in Toyland. Konzert
20:30 Ausstellungshalle

> Hard drives and fluids don't usually get along, unless a way can be found to amplify and acoustically alter the sounds that emerge. Then there's a good chance of being welcomed to the circle of "circuit benders." Circuit bending is one of the trashy disciplines of multimedia art whose intention is located somewhere between the original impulse of all critique, the desire to get to the bottom of the essence of things, and the anarchic pleasure of using things against their original intention. Toss out the instructions! The forefather for this targeted misuse of everyday electronics is Reed Ghazala,¹ who in the mid 1960s expanded the sound palette with DIY electronics for musicians and bands like Tom Waits and the Rolling Stones. Since 2004, the scene has been holding a Bent Festival each year at the end of April in New York, Los Angeles, and Minneapolis.² Alongside these variants of circuit bending, rather situated in pop culture, there have naturally also been numerous benders in the tradition of the avant-garde, starting with artists like Nam June Paik, who during Fluxus also short circuited music and fine art with one another. John Cage's use of everyday electronics in musical happenings marks a border zone. Above all, DIYers like the pianist David Tudor and ensembles like Musica Elettronica Viva have undertaken fascinating shifts in their performances between trash and beauty. Their successors are artists like Hans W. Koch or Yasunao Tone, whose works show that human software is still in the position to win over the perfidies of mechanical hardware.

But circuit bending is particularly interesting when performed live. One example here is the British musician Brian Duffy, who with his Modified Toy Orchestra³ spans a bridge between consumer culture and composition. As a performer, there is something of a test pilot about Brian Duffy. His spaceship is the stage, his fuel old electronic toys, his drive to tickle the unconscious out of these materialized dreams of childhood. A veritable power plant or Kraftwerk – and his commitment to that band is shown not only by their low-fi cover versions⁴ – is erected before the mental eye when Brian Duffy and his band step onto the stage. In suit and tie they go about their business with a robot-like precision (here too, the link to Kraftwerk is palpable)⁵ and sacred earnestness, working on plastic electric guitars, and game pads. The hairdo of a long legged miniature

> Festplatten und Flüssigkeiten vertragen sich im Allgemeinen nicht besonders gut. Es sei denn, man findet einen Weg, die entstehenden Sounds akustisch zu vergrößern und zu verarbeiten. Dann stehen die Chancen gut, im Kreis der „Circuit bender“ – der „Stromkreisüberlister“, wie man frei übersetzen könnte – willkommen heißen zu werden. Das Circuit bending zählt zu den trashigen Disziplinen multimedialer Kunstausbübung, deren Anspruch irgendwo angesiedelt ist zwischen dem Urimpuls aller Kritik, dem Wunsch, dem Wesen der Dinge auf den Grund zu gehen, und der anarchischen Freude, die Dinge entgegen ihrer Bestimmung zu gebrauchen: Fort mit der Gebrauchsanweisung! Als Ahnherr für solchen gezielten Missbrauch von Alltags elektronik gilt Reed Ghazala¹, der Mitte der sechziger Jahre, u.a. für Musiker und Bands wie Tom Waits und die Rolling Stones, mit selbstgebastelten Elektronik die Klangpalette erweiterte. Seit 2004 feiert sich die Szene in New York, Los Angeles und Minneapolis jährlich Ende April mit einem Bent Festival². Neben diesen eher popkulturell verorteten Spielarten des Circuit bending finden sich selbstverständlich auch in der Tradition der Avantgarde zahlreiche Bender – angefangen bei Künstlern wie Nam June Paik, die zu Zeiten von Fluxus auch Musik und bildende Kunst miteinander kurzschlossen. Der Einsatz von Alltags elektronik in musikalischen Happenings von John Cage markiert einen Grenzbereich. Vor allem aber Tüftler wie der Pianist David Tudor und Ensembles wie Musica Elettronica Viva haben in ihren Performances faszinierende Sphärenwechsel zwischen Schrott und Schönheit vollzogen. Ihre Erben sind Künstler wie Hans W. Koch oder Yasunao Tone und ihre Arbeiten führen vor, dass die menschliche Software immer noch in der Lage ist, über die Tücken maschineller Hardware zu siegen. Doch Circuit bending entfaltet seine Faszination vor allem in der Live-Aufführung. Dafür steht nicht zuletzt der britische Musiker Brian Duffy der mit seinem Modified Toy Orchestra³ eine Brücke schlägt zwischen Konsumkultur und Komposition. Als Performer hat Brian Duffy etwas von einem Testpiloten. Sein Raumschiff ist die Bühne, sein Treibstoff altes Elektronik-Spielzeug, sein Antrieb: das Unbewusste dieser materialisierten Kinderträume herauszukitzeln. Ein gefühltes Kraftwerk – dieser Band zeigt man sich nicht nur in „low-fi“-Coverversionen verpflichtet⁴ – baut sich vor dem geistigen Auge auf, wenn Brian Duffy und seine Band die Bühne betreten. In Anzug und Krawatte beackern sie mit roboterhafter Präzision (auch hierin Kraftwerker verwandt)⁵ und heiligem Ernst, Plastik-E-Gitarren und Spielekonsolen. Die von weitem extravagant wirkende Frisur einer langbeinigen Miniaturblondine entpuppt sich mitunter als raffinierte Konstruktion elektronischer Kon-

blonde, elaborate from a distance, reveals itself to be a refined construction of electronic contacts. Her diodes are standing on end. A monkey is lying on its stomach with its back open, as if for a vivisection, and a couple of wires are sticking out of the plastic body that houses its soul. The baby phone bawls out its bad night story. Put in such sober terms, this all might sound like a childish joke, good for a party with media school students. But in his performances, Brian Duffy not only reclaims for electronic music the degree of unpredictability and technological anarchy that has disappeared with the laptop, as he noted in an interview.⁶ He also allows the soundtrack of the rubbish heap of consumer culture to emerge from the cheap sounds of a child's room. The suppressed rumpus of the robot voice shows the true face of pop.

taktstellen: Der Kleinen stehen die Dioden zu Berge. Ein Affe liegt auf dem Bauch, sein Rücken ist geöffnet wie zu einer Vivisektion und ein paar Drähte starren aus dem Plastikgehäuse, in dem seine Spielzeugseele hauste. Das Babyphon plärrt dazu seine Bösenachtgeschichte. So nüchtern erzählt, klingt das vielleicht nach einem infantilen Scherz, gut für eine Party unter Medienhochschulabsolventen. Doch Brian Duffy erobert in seinen Auftritten der elektronischen Musik nicht nur jenes Maß an Unvorhersehbarkeit und technologischer Anarchie zurück, das mit dem Laptop, wie er in einem Interview bemerkte, verschwunden ist.⁶ Aus den billigen Sounds der Kinderzimmer lässt er den Soundtrack für den Müllberg der Konsumkultur entstehen. Das verdrängte Krächzen der Roboterstimme zeigt das wahre Gesicht des Pop.

Patrick Hahn

1 www.anti-theory.com/or/www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2006/03/29/a011
 2 www.bentfestival.org 3 www.myspace.com/toyorch 4 www.youtube.com/watch?v=Hn7jLNDewII&feature=related 5 www.youtube.com/watch?v=unHdBXmqRkk&feature=related 6 www.youtube.com/watch?v=gnzEB910Y4E&feature=related

1 www.anti-theory.com/sowie/www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2006/03/29/a0115 2 www.bentfestival.org 3 www.myspace.com/toyorch 4 www.youtube.com/watch?v=Hn7jLNDewII&feature=related 5 www.youtube.com/watch?v=unHdBXmqRkk&feature=related 6 www.youtube.com/watch?v=gnzEB910Y4E&feature=related

Quarta 330
 Wonder in Toyland. Konzert
 20:30 Ausstellungshalle

> *The first time we heard Quarta 330 was on a twelve inch released by the British label Hyperdub. Steve Goodman's label, the home to acts like Burial or Kode 9, is one of the pioneers of dubstep, alongside Tempa, Tectonic, or DMX, and most certainly can be called the most progressive of all dubstep labels. For there was never really a genre-typical sound on Hyperdub, the releases are all just a bit expected, daring hybrids with genres like reggae, hip hop, house, or electronica, and thus guaranteeing exciting new possibilities, or better, the blurring of the supposed sound identity of the young genre. Whenever dubstep has been identified by fans and journalists as having a certain sound and tempo (for example, wobble bass, jackhammer beats, and extreme deceleration), Hyperdub's releases point a way out of this deadly act of final categorization. The same is true of Tokyo's Quarta 330. Kode 9's famous 9 Samurai is considered one of dubstep's foundational tracks, what could be a more logical next step than to release song in the Hyperdub philosophy from the classical prison with a remix in new garb? "Nintendo Gameboy, Moog the rogue, Akai mpc0.5k, Dsi Evolver, Jomox xb09, M-Resonator, Lo-Fi Delay and me," these are the components for the sound, according to Quarta 330, who up until now has released two Hyperdub twelve inches (Sunset Dub / 9 Samurai Remix; Sabacco / Homeless) along with a Flying Lotus Remix (Auntie's Lock / Infinitum) on Warp Records. And when Quarta 330 says, "I want to know what dubstep is, what chiptune sounds like," and then finds himself with Spar-*

> Das erste Mal hörten wir von Quarta 330 auf einer 12-Inch des britischen Labels Hyperdub. Das Label von Steve Goodman, auf dem Acts wie Burial oder Kode 9 zu Hause sind, zählt neben Tempa, Tectonic oder DMX zu den Pionieren des Dubstep. Und darf gut und gerne als das fortschrittlichste aller Dubstep-Labels bezeichnet werden. Denn genre-typischen Sound gab es auf Hyperdub eigentlich nie – die Veröffentlichungen liegen immer eine Spur daneben, wagen Kreuzungen mit Genres wie Reggae, HipHop, House oder Electronica und sorgen auf diese Weise für aufregende Öffnungen, oder besser: für die Verwischung einer vermeintlichen Sound-Identität des jungen Genres. Wann immer Dubstep von Fans und Publizistik mit einem bestimmten Sound und Tempo (z.B. Wobble-Bass, Schlaghammer-Beats und extreme Verlangsamung) identifiziert wurde, wiesen Hyperdub-Veröffentlichungen einen Ausweg aus der tödlichen Festschreibung. So auch mit Quarta 330 aus Tokyo. Das berühmte 9 Samurai von Kode 9 gilt als einer der Foundation Tunes des Dubstep – was lag da näher, als den Tune im Sinne der Hyperdub-Philosophie durch einen Remix in neuem Gewand aus dem Klassiker-Gefängnis zu befreien? „Nintendo Gameboy, Moog the rogue, Akai mpc0.5k, Dsi Evolver, Jomox xb09, M-Resonator, Lo-Fi Delay and me“ – aus diesen Komponenten besteht nach eigener Angabe der Sound von Quarta 330, der bisher auf zwei Hyperdub-12-Inches (Sunset Dub / 9 Samurai Remix; Sabacco / Homeless) sowie mit einem Flying Lotus-Remix (Auntie's Lock / Infinitum) auf Warp Records Verbreitung gefunden hat.

Und wenn Quarta 330 sagt "I want to know what dubstep is, what chiptune sounds like", dann befindet er sich mit seinem spartanischen Gameboy-Sound in enger ästhetischer Nachbarschaft zum Leipziger Jahtari-Label. Mit digitalem Equipment und bewusst „billigem“ Atari-Computer-Sound haben 59

tan gameboy sound in close aesthetic proximity to the Leipzig label Jahtari. With digital equipment and a consciously "cheap" Atari Computer sound, in recent years Jahtari artists like Disrupt have insured an exciting and equally comic and deep re-definition of dub at the intersection of reggae and dubstep. As Disrupt once explained, "It's about using the 'weakness' of computer-made music in a positive sense. A computer will always sound like a computer, because the offbeats come from a trashy freeware plug in. But so what? That lends it all a certain charm of the incomplete. And the old standard sounds have already been tried out x number of times, why not try something else?" Quarta 330 practices this philosophy in an even more extreme way. The misuse of everyday electronic tools like Nintendo Gameboy as a musical instrument reveals itself to be an artistic strategy. The other consists in restricting himself to the sound spectrum of this tool, which can only be considered "poor" in regard to the infinite potential of today's electronic means of production. The effect is all the more powerful.

Jahtari-Artists wie Disrupt in den letzten Jahren für eine aufregende und ebenso komische wie tiefe Neu-Definition von Dub an der Schnittstelle von Reggae und Dubstep gesorgt. Wie Disrupt mal erklärt hat, „gilt es die ‚Schwäche‘ von am Computer produzierter Musik im positiven Sinn zu nutzen. Ein Computer wird immer so klingen wie ein Computer, dann kommen die Offbeats eben aus einem trashigen Freeware-Plug-in, na und? Das verleiht der Sache eben einen gewissen Charme des Unvollkommenen. Und die alten Standard-Sounds hat ja jeder auch schon x-mal gehört, warum also nicht mal was anderes ausprobieren?“ Noch extremer wird diese Philosophie bei Quarta 330 praktiziert. In der Zweckentfremdung eines alltags-elektronischen Tools wie dem Nintendo Gameboy zum Musikinstrument offenbart sich eine künstlerische Strategie. Die andere besteht in der Selbstbeschränkung auf das – gegenüber dem unendlichen Potenzial der elektronischen Produktionsmittel von heute – nicht anders als „arm“ zu nennende Klangspektrum dieses Tools. Der Effekt ist umso mächtiger.

Olaf Karnik

John Eden & Olaf Karnik
45 Session. DJ-Set
22:30 Ausstellungshalle

> Karnik: Since the decline of the 7-Inch in Jamaica and elsewhere, how's the 7-Inch doing amongst the british reggae youth? Apart from the revival scenes, is it still vital?

Eden: Like everywhere else the majority of people who consume modern Jamaica releases are entirely pragmatic. They will get their tunes from wherever is easiest and cheapest, whether that be CD compilations, bootleg mix CDs or downloads. The only exception to this in the UK would be scenes like UK Dub which is semi-revivalist I think – new productions are being pressed up but there is a very established tradition of what they should sound like which is quite backward looking. Similarly there are some purist producers like Mad Professor or Curtis Lynch who are pushing the music forwards but recognise that vinyl still has a big attraction for hardcore fans of all ages. It seems to me that there is a similar situation in Germany with people like Germaica...

Yes, I haven't seen a Germaica disc for almost two years. In Germany many some soundsystems are still playing records. But in

> Karnik: Was macht die Single, seit ihrem Niedergang in Jamaika und anderswo, bei den britischen Reggae-Jugendlichen? Ist sie, abgesehen von den Revival-Szenen, noch lebendig?

Eden: Wie überall sonst auch ist die Mehrheit der Leute, die moderne Jamaica-Releases konsumieren, vollkommen pragmatisch. Sie holen sich ihre Musik da, wo es am einfachsten und billigsten ist, ob das nun CD-Compilations, raubkodierte Mix-CDs oder Downloads sind. Die einzige Ausnahme dazu in Großbritannien sind Szenen wie UK-Dub, das, denke ich, so ein halbes Revival ist – neue Produktionen werden gepresst, aber es gibt da eine ganz etablierte Tradition, wie sie klingen sollten, und das ist ziemlich rückwärtsgewandt. Dann gibt es ebenso ein paar puristische Produzenten wie Mad Professor oder Curtis, die zwar die Musik nach vorne bringen, aber gleichzeitig erkennen, dass Vinyl für Hardcore-Fans aller Altersklassen immer noch sehr attraktiv ist. Es kommt mir vor, als gäbe es eine ähnliche Situation in Deutschland, mit Leuten wie Germaica...

Ja, ich habe schon seit fast zwei Jahren keine Germaica-Platte mehr gesehen. In Deutschland gibt es immer noch einige Soundsysteme, die auch Platten abspielen. Aber generell ist das umgestellt auf gebrannte CDs, auf die man eine Menge Musik draufpacken kann, statt diese ganzen schweren Vinyl-Taschen rumzuschleppen. Komischerweise fing das in Jamaika und den USA an, da sie dort schon immer schnell neue Technologien angenommen haben, durch die die alten ersetzt wurden. Wenigstens versucht jetzt ein Typ in Jamaika, King Tubbys Mischpult zurückzukaufen, das an jemanden nach Übersee verkauft worden war. Mir bedeuten heruntergeladene Dateien gar nichts. Ich brauche ein Objekt, etwas, um das man sich

general it has switched to playing burned CDs, which can be loaded with lots of tunes instead of carrying all those heavy vinyl bags around. Funny enough, that started in Jamaica and the USA, as they've always been embracing new technologies, getting rid of the old ones. At least a guy in Jamaica is now trying to buy back King Tubby's mixing desk which was sold to someone overseas. To me downloaded data means nothing. I need an object, something that has to be taken care of, that wears out if not treated properly. And it occupies space, a force to decide about buying or not. The feeling of potential loss or damage makes it precious. So, buying material objects is not about being "old-fashioned", it's about constructing worth (value?) and making things come alive.

Everyone has MP3s on their hard drive which they have never heard and maybe never will. It seems to me that younger people treat music like water: you turn on a tap and it comes out. I find this very difficult having grown up in a situation where you would save up to buy an album and then play it hundreds of times. Plus of course the actual act of putting on a record has a lot more ritualistic associations than hearing something on a computer, ipod or telephone. I often think this shouldn't matter, that music is music and that's the most important thing. But actually the process you go through to acquire music, and then how and where you hear it, is extremely important. I can still remember times when I was in record shops and talked to people or found random things I wasn't looking for which turned out to be great. But are we fearful of the future now the old models seem to be dying out?

In the future music may become so unimportant for education or (micro-) politics, that it's no use to listen to it anymore, because it means nothing. But one should not be too pessimistic, there's still discourse on musical values, as in dubstep or grime. I will always remember one artist claiming in his info sheet, that dubstep is made for physical, collective experience on big soundsystems, against private, individualized consumption. The same goes for soundsystem culture in general, as long as people are actually operating a soundsystem. Because a built up sound in a given open space changes the social situation around. It disseminates musical information to people who want to keep safe and not know about it.

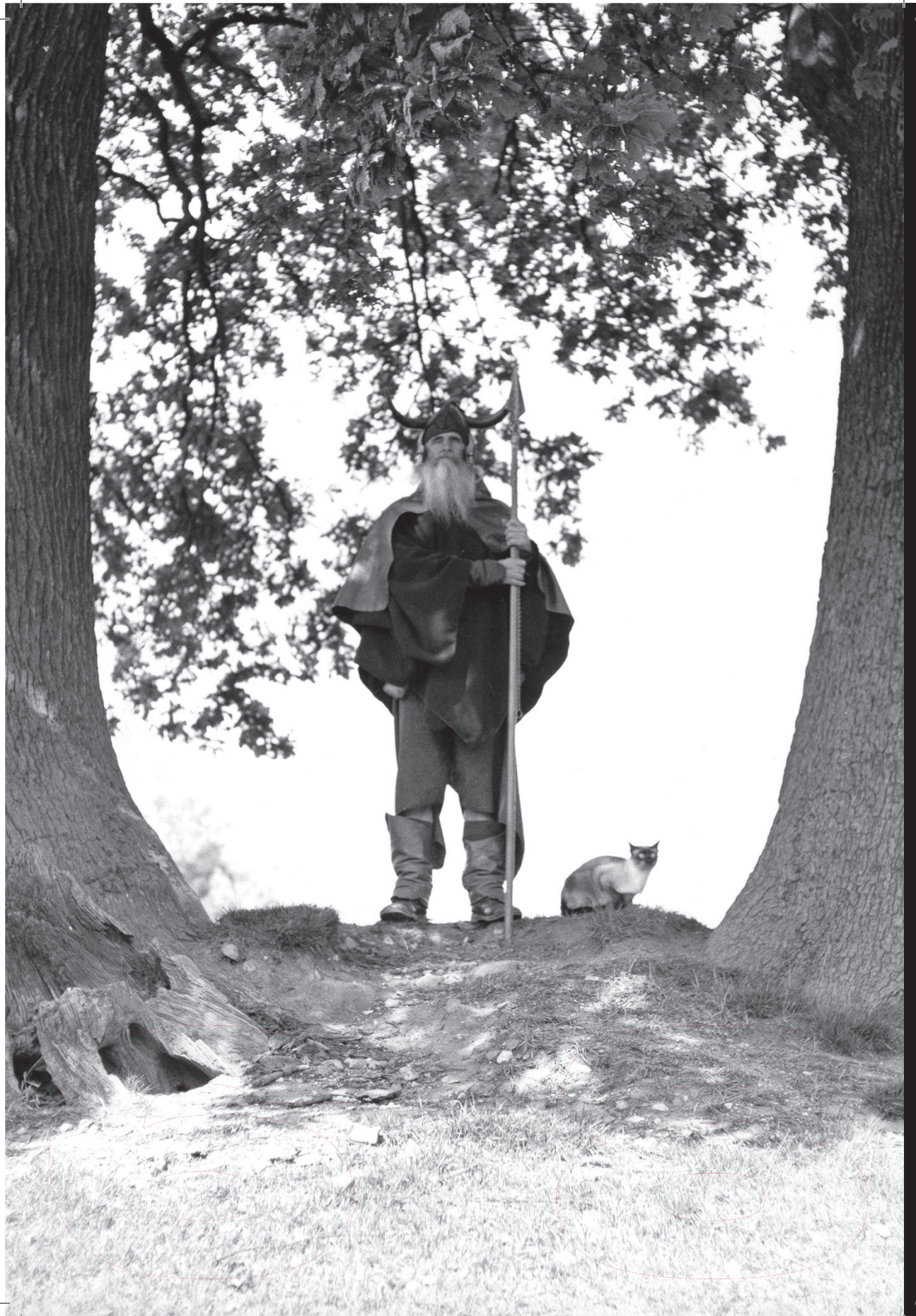
Yes, but I do worry about the economics – people I know who produce music are finding it very hard to recoup the cost of making and releasing it. Blogging can certainly keep discourse about music flowing and help scenes to spread internationally. I think it can also manifest itself as a competition to plant flags in the ground like the European settlers in America, though. The hysteria around having something to say about the new forms of funky house have been especially amusing to watch, in my opinion. I think the interplay between the global and local is really interesting – is it possible to build proper internationalist communities around music(s)? Or is it just a bunch of us nerds talking to each other on the internet?

kümmern muss und das sich abnutzt, wenn man es nicht ordentlich behandelt. Und das Raum einnimmt, was bei der Entscheidung, ob man es kauft oder nicht, eine Rolle spielt. Das Gefühl von potentiell Verlust oder Beschädigung macht es wertvoll. Also geht es beim Kauf von materiellen Gegenständen nicht darum, „altmodisch“ zu sein, es geht darum, Wert zu konstruieren und Gegenstände zum Leben zu erwecken.

Alle haben MP3s auf ihrer Festplatte, die sie noch nie gehört haben und vielleicht auch nie hören werden. Ich habe den Eindruck, junge Leute behandeln Musik wie Wasser: Man dreht den Hahn auf und es kommt raus. Ich finde das ziemlich schwierig, denn ich bin so aufgewachsen, dass man sparen musste, um sich ein Album zu kaufen, das man dann hunderte Male abspielte. Dazu kam natürlich der eigentlich Akt des Plattenauflegens, der viel mehr ritualistische Assoziationen hat, als wenn man etwas von einem Computer, I-Pod oder Telefon hört. Ich denke oft, das sollte nicht wichtig sein, dass Musik Musik ist und dass das das Wichtigste ist. Aber der Prozess, den man durchläuft, um Musik zu erstehen, und wo und wie man sie hört, ist extrem wichtig. Ich kann mich immer noch daran erinnern, wie ich in Plattenläden war und mit Leuten geredet habe oder zufällig Sachen gefunden habe, nach denen ich gar nicht gesucht hatte und die sich als großartig herausstellten. Aber fürchten wir uns vor der Zukunft, wenn die alten Modelle jetzt scheinbar aussterben?

In Zukunft könnte Musik für Bildung und (Mikro-)Politik so unwichtig werden, dass es sich gar nicht mehr lohnt, sie zu hören, weil sie nichts mehr bedeutet. Aber man sollte nicht zu pessimistisch sein, es gibt immer noch einen Diskurs über musikalische Werte, wie bei Dubstep oder Grime. Ich werde nie vergessen, wie ein Künstler auf seinem Infoblatt behauptet hat, Dubstep sei für eine körperliche, kollektive Erfahrung auf großen Soundsystemen gemacht, gegen privaten, individualisierten Konsum. Das gilt für die Soundsystem-Kultur generell, so lang die Leute auch wirklich ein Soundsystem benutzen. Denn der aufgebaute Sound in einem gegebenen offenen Raum verändert den sozialen Raum drum herum. Er übermittelt musikalische Information an Menschen, die eigentlich sicher bleiben und nichts darüber wissen wollen.

Ja, aber ich mache mir Sorgen um den wirtschaftlichen Aspekt des Ganzen – Leute, die ich kenne, die Musik produzieren, finden es sehr schwer, die Kosten wieder reinzukriegen. Blogging kann gewiss den Diskurs über die Musik im Fluss halten und Szenen helfen, sich international zu verbreiten. Aber ich denke, es kann sich allerdings auch als ein Wettbewerb manifestieren, Fahnen in den Boden zu stecken, wie die europäischen Siedler in Amerika. Die Hysterie, etwas über neue Formen von Funky House zu sagen zu haben, ist meiner Meinung nach besonders lustig anzusehen. Ich glaube, das Zusammenspiel zwischen dem Globalen und dem Lokalen ist besonders interessant – ist es möglich, richtige internationale Communities um Musik(en) herum aufzubauen? Oder ist es einfach nur ein Gruppe von uns Spackos, die sich im Internet miteinander unterhalten? **61**



Rahmenprogramm
6.–8. 2. 2009

Installationen

Serge Baghdassarians

downbeat (für Fußpumpen, hohle Styroporhalbkugeln, Klebeband, Zellgummikugeln und Gummibänder, 2008)

kritische masse (für Rundballons, Tropfenzähler und präparierte Tischtennisbälle, 2008),

tape delay (für Kreppband-Rollen, Hartpapierhüllen und präparierte Kuhstimmen, 2007)

Freitag, 6.2.2009
17:30, 20:00

Samstag, 7.2.2009
16:00, 17:00, 19:30

Sonntag, 8.2.2009
14:30, 17:00, 18:30

Drei Situationen für neun Musiker

Øyvind Torvund *Bandrom Haus* (2009) (UA /AW)

Anna Lindal, Violine; Ensemble Asamisamasa (Anders Førisdal, Gitarre; Håkon Stene, Schlagzeug), Ensemble Zwischentöne (Johnny Chang, Violine; Agnieszka Dziubak, Cello; Kurt König, Schlagzeug; Volker Schindel; Akkordeon; Dorothee Sporbeck, Flöte; Helles Weber, Klavier)

Ein Projekt des Ensemble Zwischentöne mit freundlicher Unterstützung
des Hauptstadtkulturfonds und der Initiative Neue Musik Berlin

Thomas Meadowcroft *Medley*

Thomas Meadowcroft, Yamaha Home Organ



Serge Baghdassarians
Installationen im Foyer
> *downbeat* (2008)
für Fußpumpen, hohle Styroporhalbkugeln,
Klebeband, Zellgummikugeln und Gummibänder
> *kritische masse* (2008)
für Rundballons, Tropfenzähler und
präparierte Tischtennisbälle
> *tape delay* (2007)
für Kreppband-Rollen, Hartpapierhülsen
und präparierte Kuhstimmen

> *Ekkehard Ehlers: Which is your favorite law of nature?* Serge Baghdassarians: *There was a time when just about all self-respecting artists talked about the second thermodynamic law. Entropy was the buzzword of the day, even though few actually knew much about it. Others flirted with metaphysics all their lives, for example, Simone Weil's use of gravity as a metaphor in her Christian interpretations.*

I use the laws of physics to place cheap, mass-produced objects into a "state of emergency" in my work. Whether it's gravity, tension, air pressure or whatever, the determining factor isn't which law of nature I use but the choice of materials.

Why do you employ "poverta" materials? Generally the object has to be useful. However, in my work, objects become eccentric. By that I mean I make them deviate from their actual function to temporarily define a spectrum of possibilities or, more precisely, outcomes. For example, a foot pump. Everyone knows the exertive pleasure of pumping up a paddleboat in searing heat or an air mattress while half-asleep. In *downbeat*, however, the foot pump is pressed together instead of trodden on and "conserved" with adhesive tape until this state is abruptly terminated by the pressure of the steel springs inside the bellows. It's also interesting to note how differently mass-produced objects behave under the same conditions. In the installation, the time point of "de-compression", that is, when the tape tears,

> *Ekkehard Ehlers: Was ist dein liebstes Naturgesetz?* Serge Baghdassarians: Es gab mal eine Zeit, da hat fast jeder Künstler, der was auf sich hielt, vom zweiten Hauptsatz der Thermodynamik gesprochen, Entropie war eines der Modewörter schlechthin, obwohl nur die wenigsten über genauere Kenntnisse verfügten. Andere wiederum haben sich ihr Leben lang an metaphysischen Überlegungen versucht, ich denke da u.a. an Simone Weils christliche Deutungen im Zusammenhang mit der Schwerkraft.

In meinen Arbeiten geraten preisgünstige, massenproduzierte Dinge mit Hilfe von physikalischen Grundprinzipien in einen „Ausnahmestand“ – ob dies nun durch Schwerkraft, Zugspannung, Luftdruck oder was auch immer geschieht, entscheidet keine Vorliebe zu einem Theorem, sondern die Auswahl von Materialien.

Welcher Motivation folgt das Verwenden von poveren Materialien? Im Allgemeinen muss ein Ding nützlich sein, in meinen Arbeiten werden die Dinge jedoch exzentrisch, weichen also ab von ihrer eigentlichen Funktion, um somit für eine Weile ein Feld von Möglichkeiten, oder besser: Wirkungen zu definieren. Beispiel: Eine Fußpumpe. Jeder kennt doch dieses zähe Vergnügen beim Aufpumpen eines Schlauchboots bei sengender Hitze oder einer Luftmatratze im „Halbschlaf“. Bei *downbeat* wird die Fußpumpe jedoch nicht getreten, sondern zusammengedrückt und mithilfe von Klebeband „konserviert“, bis der Druck der Stahlfeder im Innern des Blasebalgs diesem Zustand ein fulminantes Ende bereitet. Darüber hinaus mag ich es zu beobachten, wie unterschiedlich sich solch ein Massenprodukt unter gleichen Voraussetzungen verhält. In diesem Fall variiert der Zeitpunkt des „Entspannens“, also das Reißen des Klebebands, zwischen zehn Minuten und etlichen Stunden. Ein Grund, weshalb ich mit Serien arbeite.

Haben deine Arbeiten eine sexuelle Konnotation? Während einer unserer letzten Begegnungen habe ich in Bezug auf *downbeat* etwas lax von meiner ersten SM-Arbeit gesprochen. Vermutlich spielst du darauf an. Nun, in dieser Arbeit verschließe ich die Öffnung der Fußpumpe für die Luftzufuhr mit einem Gummiball. Ich wollte das Moment des eben bereits geschildderten Entspannens verlangsamen, strecken, ein sich in Zeitlupe entfaltender Blasebalg. Die Verwendung des Gummiballs mag an einen Knebel erinnern, aber: ich beschäftige mich immer zuerst einmal mit den inhärenten Eigenschaften eines Materials oder Gegenstands. Die Fußpumpe z.B. ist ein potentielles „Kraftwerk“. Im Moment des Entspannens setzt sich eine aufgestaute Energie frei. Die an den Seiten befestigten Styroporhalbkugeln verstärken die entstehende Reibung und generieren zwei sich überlagernde Impulsketten. Das Resultat ist ein spezifisches Zusammenwirken von Kräften und Materialien. Mir reicht das. Die von mir gebrauchten Gegenstände sind jedoch allesamt vorbelastet. Da kann ich einen noch 65

varies between 10 minutes and many hours. That's one reason for why I work in series.

Is there a sexual connotation to your work? You're probably alluding to the off-the-cuff remark I made last time we met, that downbeat was my first SM work. Well, in that work I seal the foot pump's air inlet with rubber ball. I wanted to slow down the process of decompression, stretch it out, to see the bellows expand in slow motion. The rubber ball may seem like a ball-gag, however, my first priority is always to work with a material's or object's inherent characteristics. For instance, the foot pump is a potential power source. In the moment of decompression built-up energy is released. The polystyrene hemispheres attached to the sides increase the resulting friction and generate two superposed pulse strings. The result is an interplay of forces and materials. That's enough for me. However, the objects I use are all so loaded that it doesn't matter how abstract, geometric or stylized the assembly I use is. So the fact that my work can inspire extremely diverging associations doesn't really surprise me. The spontaneous response of the Israeli composer Dror Feiler to *tertium comparationis*, an installation using PVC rulers and rubber bands, was that they were all "suicide bombers". Or, an audience member, whose name unfortunately escapes me, associated aerobic exercise, which uses air balloons, droppers and rubber bands, with a junkie discarding their tourniquet after a shot. They're good examples of how people can't help but constantly generate images. However, in the final instance, they're just interpretations. Via extremely simple, irreducible means, I try to provide the viewer with as direct an access to the work as possible, which causes past experience and the present perception to merge.

Why don't you work with computers or other conventional sound-art tools? Apart from mixing and mastering recordings, I've never used a computer for either my electronic music excursions or my installations. During a tour of the USA with my long-term collaborative partner Boris Baltschun, we were surprised by the sub-standard power supply in some places, especially California. Until that point I had concentrated on music using loud speakers. But from then on I started to enjoy developing installations that bore some relation to electronic music but didn't rely on electricity – unplugged. The first such work, called *brownout* and formed from air balloons and disposable syringes, was the result of a collaboration with Boris at the beginning of 2005. In the meantime the sound aspect has become one of many, it's not as prominent anymore. That's why I avoid using the term 'sound art'.

Almost all your work deals with time as duration; the negation of a final state. Because I mostly don't use electricity, my installations have a limited time span. Usually they only last a few

66 hours, more infrequently a few days. For instance, building

so abstrakten, geometrischen oder wie auch immer sachlich gearteten Aufbau wählen. Und so verwundert es auch nicht, wenn meine Arbeiten mit den unterschiedlichsten Assoziationen interferieren. Dror Feiler, ein israelischer Komponist, reagierte auf *tertium comparationis*, eine Installation für PVC-Li-neale und Gummiringe spontan mit den Worten, es seien „alles Selbstmordattentäter“. Oder: eine Zuschauerin, deren Name mir leider entfallen ist, brachte *aerobic exercise* für Rundballons, Tropfenzähler und Gummibänder mit einem Junkie in Verbindung, der sich, nach dem Schuss, seines Stauschlauchs entledigt. Es zeigt sehr gut, wie die Menschen gar nicht anders können, als ständig Bilder zu erzeugen. Es bleiben aber letztlich Vorstellungen. Durch den irreduziblen Einsatz einfachster Mittel versuche ich, dem Betrachter einen unmittelbaren Zugang zu der jeweiligen Arbeit zu ermöglichen. Und so kommt es dann zur Überlagerung von zurückliegenden Erfahrungen und gegenwärtiger Wahrnehmung.

Warum arbeitest du nicht mit Computern und anderen klassischen Utensilien der Klangkunst? Ich habe den Computer – das Mischen und Mastern von Aufnahmen mal ausgenommen – noch nie verwendet, weder für meine elektronisch-musikalischen Ausflüge noch für meine Installationen. Während einer USA-Tour mit meinem langjährigen Kollegen Boris Baltschun waren wir überrascht von dem z.T. maroden Stromnetz, speziell in Kalifornien. Bis dato konzentrierte ich mich auf Musik mit Lautsprechern. Doch von da an empfand ich es als reizvoll, Installationen zu entwickeln, die sich zwar auf gewisse Aspekte elektronischer Musik beziehen, aber dabei auf Strom verzichten – unplugged. Die erste Arbeit mit dem Titel *brownout* für Rundballons und Einwegspritzen entstand dann in Kooperation mit Boris zu Beginn des Jahres 2005. Mittlerweile ist der klangliche Aspekt einer unter vielen, er steht nicht mehr so im Vordergrund. Darum vermeide ich auch den Begriff Klangkunst.

Fast alle deine Arbeiten befassen sich mit der Zeit als Dauer, negieren einen endgültigen Zustand. Da ich größtenteils auf Strom verzichte, sind meine Installationen von begrenzter Dauer, meist nur wenige Stunden, seltener ein paar Tage lang. Der Aufbau beispielsweise von *kritische masse* nimmt mehr Zeit in Anspruch als die tatsächliche „Show“. Arbeit und Latenz sind hier die entscheidenden Stichpunkte. Ich verrichte Arbeit, um einen Prozess in Gang zu bringen. Die Arbeit manifestiert sich jedoch nicht in einem Produkt, sondern verpufft während eines Zeitraums wie die Luft aus einem Ballon. Äußerst unökonomisch, zumal auch Fotos die Aktion nicht ersetzen, sondern lediglich dokumentieren. Während die vorbereitenden, notwendigen Maßnahmen dem Zuschauer verborgen bleiben, offenbaren sich deren Folgen durch – z.T. deutlich verzögerte – sicht- und hörbare Reaktionen der Objekte. Bei *downbeat* ist die Latenz so groß, dass die resultierenden Fol-

the installation kritische masse takes longer than the actual "show". Work and latency are the key terms here. I work to set a process in motion. However, the work doesn't become manifest in a product, but instead dissipates over a period of time like air from a balloon. It's extremely economically inefficient, particularly because photos can't replicate the action either, they simply document it. While the preparatory measures required to create the installation remain hidden from the audience, the consequences reveal themselves by means of the objects' – sometimes considerably delayed – visual and audible reactions. In downbeat the latency is so extended that the consequences cause the initial actions to be almost forgotten, or that is, cast me, like the audience, as spectators of an interplay of material, time and energy.

But to return to the question of economics, there's an absurd story about this in relation to kritische masse. A few months ago I tried to buy a large number of table-tennis balls. Not really a big deal, except that I couldn't find any in my neighborhood. I thought to myself, OK, the outdoor season is over, I have to approach this more systematically, and I finally did manage to get hold of the balls. Except then it turned out that the balls had a diameter of 4 cm instead of the 3.8 cm of the balls I had bought a few months earlier. So I looked into this and came across the following story. In 2000, the international table-tennis federation had decided to increase the diameter of table-tennis balls by 2 mm to make the sport more viable for television. The idea was that the rallies would be slower and longer and therefore more enjoyable for viewers at home. Only, since then, coatings that increase speed, have also kept being developed and released on the market, such that the desired effect was never achieved. Isn't that great? I can only say: take up playing the game yourself, instead of just sitting in front of the TV, and to the game officials, why not try balloons...

Clearly delay is also a theme in tape delay? Acousticians speak of an echo when a soundwave's reflection is so delayed that it's heard as a separate sound. Cliffs are an example of a perfect reflective surface in nature. In tape delay there's neither an incoming signal nor a reflective wall or a tape delay machine. Instead, rolls of masking tape unfurl themselves to continually kick off a simple mechanism – the pulling apart and pushing together of bellows extracted from "moo" noise-makers. Once on the ground, the closely adjacent strips form one surface but there's no sound anymore. During a test run, I thought of a passage from Alphaville, in the sense in which Lemmy Caution says to Alpha 60: "The past represents its future. It advances in a straight line, yet it ends by coming full circle." He could have been talking about my work. In any case, I have a small anecdote about this, too. While preparing for this festival I tried to determine the "tape speed" required for the masking tape to travel the 6.8 meters from ceiling to floor within three days. One of my favorite topics: viscosity. The more mask-

gen die vorhergehenden Handlungen nahezu vergessen machen bzw. den hierfür Verantwortlichen, nämlich mich, ähnlich wie den Besucher, zum Beobachter eines Zusammenwirkens von Material, Zeit und Energie werden lassen.

Aber lass mich noch mal zum Aspekt des Ökonomischen zurückkehren. In Bezug auf kritische masse gibt es da eine absurde Geschichte. Vor ein paar Monaten versuchte ich eine größere Zahl von Tischtennisbällen zu kaufen. Eigentlich nicht der Rede wert, doch fand ich keine in meinem Kiez. Okay, dachte ich, die Outdoor Saison ist vorüber, ich muss etwas systematischer vorgehen – und endlich war ich dann auch im Besitz dieser Bälle. Doch nun stellte sich heraus, dass die im Vergleich zu den bereits vor Monaten gekauften Bällen einen Durchmesser von 4 statt 3,8 cm haben. Ich ging der Sache auf den Grund und stieß auf folgende Geschichte. Im Jahr 2000 hatte sich der internationale Tischtennisbund dazu entschlossen, den Durchmesser um 2 mm zu vergrößern, um die Fernsehtauglichkeit dieser Sportart zu erhöhen. Man erhoffte sich langsamere und längere Ballwechsel und somit eine höhere Attraktivität für die Zuschauer daheim am Bildschirm. Doch wurden seitdem auch immer schnellere Beläge entwickelt und auf den Markt gebracht, sodass der erwünschte Effekt ausblieb. Ist das nicht herrlich? Da kann ich nur sagen, greift endlich selbst zum Schläger anstatt nur zu glotzen, und an die Funktionäre: versucht es doch mal mit Ballons...

Verzögerung scheint ja auch bei tape delay ganz offensichtlich ein Thema zu sein? Der Akustiker spricht von einem Echo, wenn die Reflexion einer Schallwelle so verzögert ist, dass man ein separates Ereignis hört. In der Natur bilden beispielsweise Felswände eine optimal reflektierende Fläche. Im Fall von tape delay gibt es weder ein Eingangssignal noch eine reflektierende Wand oder eines dieser gleichnamigen Effektgeräte. Statt dessen entrollen sich Kreppbandrollen, um einen einfachen Mechanismus immer wieder in Gang zu setzen: das Auseinanderziehen und Zusammendrücken eines Blasebalgs, extrahiert aus sogenannten Kuhstimmen. Erst am Boden angelangt, ergänzen sich die eng benachbarten Streifen zu einer Fläche. Doch zu hören gibt es dann nichts mehr. Während eines „Testdurchlaufs“ kam mir eine Textpassage aus Alphaville in den Sinn, in welcher Lemmy Caution zu Alpha 60 sagt: „Es handelt sich um eine Vergangenheit, die zugleich die Zukunft verkörpert, die auf einer geraden Linie weiter verläuft und doch am Ende einen Kreis beschließt.“ Man könnte meinen, er spricht über meine Arbeit. Wie dem auch sei, auch hier gibt es eine kleine Anekdote am Rande. In den Vorbereitungen zu diesem Festival versuchte ich, die richtige „Bandgeschwindigkeit“ zu evaluieren, damit das Kreppband die von Decke zum Boden reichende Distanz von 6,80 Meter innerhalb von drei Tagen hinterlegt. Eines meiner Lieblingsthemen: Viskosität. Je mehr Kreppband sich auf der Rolle befindet, desto schneller erfolgt die „Abwicklung“. Das liegt vermutlich daran, dass der 67

ing tape on the roll, the more quickly it unfurls. That's probably because the glue adheres better on the inner lanes than the outer ones, while the reduction in weight is marginal. The distance per revolution decreases by about 1 mm with each turn. By measuring the tape, I found out that a roll has 56 revolutions of approximately 28 cm each, which equals 15.68 m masking tape. But the package label promises 20 m. Luckily Haus der Kulturen doesn't have 20 m high ceilings. It doesn't bear thinking about! Once the festival is over I'm going to go to the store and call their attention to this. I'm already looking forward to their reaction. However, no other masking tape unwinds as well as this one...

Would you use more expensive materials or create larger installations if you had more money? Good question. My only answer at this time is, give me the money and you'll find out after the fact; I've got quite a few ideas queued up.

Øyvind Torvund

Bandrom Haus. Drei Situationen für neun Musiker

Freitag, 6.2. 17:30, 20:00

Samstag, 7.2. 16:00, 17:00, 19:30

Sonntag, 8.2. 14:30, 17:00, 18:30

Treffpunkt: Vor der Ausstellungshalle

The artist Germano Celant called the works of the Arte Povera (poor art) „anti-iconographic“. Although, these were cast in bronze and chiseled in marble, they disregarded the historical claims of these materials on purpose. Up to a certain degree the works of Øyvind Torvund are also apostrophized as anti-iconographic, provided the material, the „tone“ of the music and assuming the sophisticated post-bourgeois performance culture of the avant-garde has been understood. However, in turn, this culture is denied self-fulfillment. Notably, this also applies to the group Bandrom. Within this framework, Torvund allows contemporary music to be rehearsed and studied in oral traditional form. In the folk music practice and where the written complexity of thought becomes blatantly too adverse, the modern written works are mediated from mouth to mouth, respectively, instrument to instrument and thus finally performed. The rehearsal situation at hand with all its laboriousness and faultiness remains public and thus a central part of the work.

In the narrow sense of the word, Arte Povera – which also refers to the Italian group of artists in the 60's – is also considered an art about the art. The art exhibition situation, the observation, the reception of the works was at that time registered; questionable work practices of the artists – which could have been regarded as the market value or signature of the artist – were consciously undercut. The most recent Bandrom-Version,

68 *Bandrom-House, which Torvund has set-up for the Haus*

Klebstoff in den Innenbahnen besser haftet als außen, der Gewichtsverlust ist hingegen marginal. Die Strecken pro Umdrehung werden immer ein wenig kürzer, so ca. 1 mm. Beim Messen stellte sich heraus, dass eine Rolle aus 56 Umdrehungen à (circa) 28 cm besteht, was insgesamt 15,68 Meter Kreppband ergibt. Auf der Verpackung werden aber 20 Meter versprochen. Nur gut, dass das Haus der Kulturen über keine 20 Meter hohen Decken verfügt, nicht auszudenken ... Nach dem Festival werde ich zu dem Laden gehen und darauf aufmerksam machen. Ich freu mich schon jetzt auf deren Reaktion. Wobei kein Kreppband so gut läuft wie dieses hier ...

Wenn du mehr Geld zur Verfügung hättest, würden deine Materialien teurer oder die Installationen größer? Das ist eine gute Frage, auf die ich zur Zeit nur antworten kann: Gebt mir das entsprechende Geld und ihr bekommt die Antwort nachgereicht, da befindet sich noch einiges in der Warteschleife.

Anna Lindal, Violine; Ensemble Asamisamasa: Anders Førisdal, Gitarre; Håkon Stene, Schlagzeug; Ensemble Zwischentöne: Johnny Chang, Violine; Agnieszka Dziubak, Cello; Kurt König, Schlagzeug; Volker Schindel; Akkordeon; Dorothee Sporbeck, Flöte; Helles Weber, Klavier

„Antikonographisch“ hat der Kunstkritiker Germano Celant die Werke der Arte povera genannt, die zwar in Bronze gegossen und in Marmor geschlagen wurden, die den historischen Anspruch dieser Materialien aber absichtlich außer Acht ließen. Bis zu einem gewissen Grade lassen sich auch die Arbeiten von Øyvind Torvund als antikonographisch apostrophieren, sofern das Material, der „Ton“, mit dem musiziert wird, die verfeinerte, postbourgeoise Spielkultur der Avantgarde zwar voraussetzt, dieser Kultur aber ihre Erfüllung verweigert wird. In besonderem Maße gilt das für die Werkgruppe *Bandrom*, in deren Rahmen Torvund zeitgenössische Musik in mündlicher Überlieferung einstudieren lässt. Im Stile der volksmusikalischen Praxis, die dem Gedanken der auf Schriftlichkeit beruhenden Komplexität krass zuwider läuft, werden moderne, notierte Werke von Mund zu Mund bzw. von Instrument zu Instrument vermittelt und schließlich aufgeführt. Die Probensituation ist mit all ihrer Mühselig- und Fehlerhaftigkeit dabei weitgehend öffentlich und somit ein zentraler Teil des Werks.

Die Arte povera ist, im engeren Sinne des Wortes, mit dem also eine italienische Künstlergruppe der Sechzigerjahre gemeint ist, auch eine Kunst über die Kunst gewesen. Die Ausstellungssituation, das Betrachten, die Rezeption wurden den Werken damals eingeschrieben; fragwürdige Praktiken des Kunstbetriebs – die dem Marktwert einer Arbeit oder der Signatur des Künstlers gelten konnten – wurden bewusst unterwandert. Die jüngste *Bandrom-Version*, *Bandrom-Haus*, die Torvund für das Haus der Kulturen

der Kulturen der Welt (House of World Cultures), follows up to the Arte Povera tradition. This, for example, is how the commented lead of the museum scene becomes a constitutive part of the piece. This happens while the historically loaded category of the music piece abrogates from the oral tradition in commemoration of a street music show.

In contrast to the earlier versions, Torvund in Bandrom House abstains from spontaneity and to a large extent to unforeseeable scenes, as well as animalistic ritual aspects of playing music, which have been expressed in earlier versions as shamanistic drummers and mystical animal masks. In Bandrom House and in contrast almost classically labeled are three situations that play a central role: 1) The ensemble Asamisimasa play a composition for electronic guitar, drums, and prerecorded music. 2) Anna Lindal teaches the ensemble individual overtones. 3) Overtone member Kurt König plays a piece on the drums, midi drum and prerecorded music Torvund staged and worked on the scene together with the Greek artist Yorgos Sapountzis.

der Welt eingerichtet hat, knüpft auch in diesem Punkt an die Tradition der Arte povera an. So wird zum Beispiel die museale Szene der kommentierten Führung zu einem konstitutiven Teil des Stücks, während die historisch aufgeladene Kategorie des musikalischen Werks in der mündlichen Überlieferung und einer ans Straßenmusikalische gemahnenden Darbietung aufgehoben ist.

Im Gegensatz zu früheren Fassungen hat Torvund in *Bandrom Haus* auf spontane und weitgehend unvorhersehbare Szenen verzichtet, wie auch auf animalisch-rituelle Aspekte des Musizierens, die in früheren Versionen in schamanischen Trommlern und mystischen Tiermasken ihren Ausdruck fanden. Im Mittelpunkt von *Bandrom Haus* stehen drei im Vergleich dazu beinahe klassisch zu nennende Situationen. Erstens: das Ensemble Asamisimasa spielt eine Komposition für E-Gitarre, Schlagzeug und Zuspil. Zweitens: Anna Lindal bringt dem Ensemble Zwischentöne einzelne Phrasen bei. Drittens: Zwischentöne-Mitglied Kurt König spielt ein Stück für Schlagzeug, Midi-Schlagzeug und Zuspil. Inszeniert und ausgearbeitet hat Torvund die Szenen in Zusammenarbeit mit dem griechischen Künstler Yorgos Sapountzis. Björn Gottstein

Thomas Meadowcroft
Medley
Ausstellungshalle

Thomas Meadowcroft, Yamaha Home Organ

By the Time I get to Afrikaan Beat — The Girl from Phoenix — Groovin' Ipanema — Here Comes The Groovin' — A House is Not a Sun — How Deep is a Home? — Your Love — Light my Hustle — The Look of Fire — Love — The Shadow of Your Meditation — Smile You — Since I Fell for Funny — Some People Sure Act Something — So Something — Soul Nice — Sweet Gingerbread Sanction — Up, Up and The Man — Worm — Windy Wives — Lovers



Biografien

Serge Baghdassarians (*1972), Künstler und Musiker, lebt in Berlin. Er arbeitet seit 1997 vornehmlich auf dem Gebiet der elektronischen Musik. Neben der E-Gitarre verwendet er ein Set-up, das im wesentlichen aus Delays und einem Mischpult besteht und dessen wichtigstes Merkmal die auf Rückkopplung basierende Verbindung der einzelnen Elemente ist. Seit 2005 produziert er Installationen, in denen auf 230 Volt, Verstärker und Lautsprecher verzichtet wird. Statt dessen geraten vermeintlich einfache Dinge mit Hilfe von Zugspannung, Schwerkraft oder Luftdruck in eine exzentrische Situation. Langjährige Zusammenarbeit mit Boris Baltschun.

Marcus Bartoš (*1979) ist Filmemacher aus München. Ein Studium der Komparatistik und Europäischen Ethnologie brach er ab zugunsten seines Filmstudiums an der Kunsthochschule für Medien Köln. Seit 2000 Filmprojekte als Autor, Regisseur und Kameramann (Auswahl): *Rebel Colours* (Dokumentation), *5te Erde/Zone 3* (Doku-Fiction), *Generation Fat* (Musikvideo), *Der Mann der nichts mehr wissen wollte* (Kurzspielfilm). Bartoš arbeitet außerdem in den Bereichen Malerei und Video und war als künstlerischer Assistent bei Prof. Marcel Odenbach tätig. Seit Dezember 2008 schreibt er im Internet den Blog *Audio Poverty*.

Achim Bergmann betreibt zusammen mit Eva Maier-Holmes das seit 1969 bestehende, Genre-übergreifende Münchener Label Trikont, eine der ältesten unabhängigen Plattenfirmen in Deutschland. Ursprünglich ein Buchverlag, entstand 1980 der Trikont Musik-Verlag, der u.a. Ton, Steine, Scherben, Funny van Dannen oder das akustische Gesamtwerk von Karl Valentin verlegt hat.

Chris Bohn ist Herausgeber des britischen Magazins *The Wire*. Er schrieb von 1978–1985 für die britischen Musikzeitschriften *Melody Maker* und *New Music Express*. Er ist Drehbuchautor des 1993 realisierten TV-Films *Laibach: A Film From Slovenia for Slovenian*.

Ferruccio Busoni (1866–1924), italienischer Pianist und Komponist, ließ sich 1894 in Berlin nieder. Während des ersten Weltkriegs lebte er im Exil in Zürich, von 1920 bis zu seinem Tod unterrichtete er an der Berliner Akademie der Künste eine Meisterklasse in Komposition. 1907 erschien sein visionärer Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst.

Mark Chung (*1957), Musiker, Musikverleger, als Sohn eines chinesischen Arztes in England geboren und dort sowie in Jamaika und Deutschland aufgewachsen. Seit 1982 Bassist der Einstürzenden Neubauten gründete er 1984 den Musikverlag Freibank. 1994 stieg er bei den Neubauten aus und war von 1996–2005 Senior Vice President von Sony Music Entertainment International in London. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland eröffnete er 2005 in Berlin eine zweite Freibank-Niederlassung. Derzeit ist er außerdem Vorstandsvorsitzender des Verbandes unabhängiger Tonträgerunternehmen, Musikverlage und Musikproduzenten e. V. (VUT) und Mitglied des Aufsichtsrats der Initiative Musik GmbH.

Alvin Curran (*1938) studierte Komposition bei Elliott Carter und gründete 1966 zusammen mit Richard Teitelbaum, Ferderic Rzewski das Improvisationsensemble *Musica Elettronica Viva*. Charakteristisch für seine Musik sind, neben der Verwendung von Computern und Synthesizern, Geräuschcollagen aus Natur und Alltagswelt. In einer Reihe von großen Projekten hat Alvin Curran das Radio als Instrument eingesetzt. Curran lebt in Rom.

Werner Dafelecker (*1964), als Kontrabassist weitgehend Autodidakt, war zunächst stark geprägt von der experimentellen Jazz- und Rockmusik der 60er und 70er Jahre und konzentriert sich seit einem Jahrzehnt zunehmend auf zeitgenössische elektronische und Improvisationsmusik. Er ist Gründungsmitglied der Ensembles *Ton.Art*, *Striped Roses* und *Polwechsel* sowie Kooperationspartner von Burkhard Stangl, Christian Fennesz, Radu Malfatti, Christoph Cech, Christian Mühlbacher, Dean Roberts und Christof Kurzmann. Seit 1994 betreibt er gemeinsam mit Uli Fussenegger das Label *Durian Records*.

Max Dax (eigentlich Maximilian Bauer, *1969) schreibt als Journalist u.a. für das Feuilleton der *Welt am Sonntag* und die *taz*, ist seit 2007 Chefredakteur der Musikzeitschrift *Spex*. Er veröffentlichte ein Buch über die Einstürzenden Neubauten und eines über Nick Cave. Er ist Bob-Dylan-Fan.

Diedrich Diederichsen (*1957), Poptheoretiker und Musikjournalist, lebt in Wien und Berlin. Nach Studien in Hispanistik, Germanistik und Philosophie und marxistisch vorgeprägt durch Hamburger K-Gruppen-Diskussionen wandte er sich der Musikszene zu, war Redakteur der Musikzeitschriften *Sounds* (1979–1983) und *Spex* (1985–1990). Seit 2008 ist er Professor an der Akademie der bildenden Künste Wien, Buchveröffentlichungen u.a.: *Sexbeat* (1985), *2000 Schallplatten. 1979–1999* (2000), *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag* (2005), *Kritik des Auges* (2008).

John Eden (*1969) ist britischer Autor und DJ, der über die Jahre für zahllose unabhängige Publikationen geschrieben hat und derzeit Mitherausgeber des Magazins *Woofah* ist, das sich mit Reggae, Dubstep und Grime befasst. Er hat für *Pitchfork*, *The Wire* und das Magazin *Fact* geschrieben. Seit Januar 1997 betreibt er den Blog *uncarved.org*, in dem er über Reggae Soundsystems, die britische Musikkultur, das Leben in dem Londoner Bezirk Hackney und alles, was ihm sonst in den Sinn kommt, schreibt.

Ekkehard Ehlers (*1974) ist Komponist, Musiker, Kurator und Künstler. Er arbeitete im A&R für Mille Plateaux, realisierte Ballettmusiken (1999–2002 für William Forsythe, 2003–2007 für Christoph Winkler) und stellte u.a. im MAK Wien, in der Frankfurter Kunsthalle Schirn, im Serralves Museo Porto und im Kölnischen Kunstverein aus. Veröffentlichungen u.a. auf Mille Plateaux, Staubgold, Ortholog Musork und Klang. Ehlers kuratierte und organisierte zahlreiche Veranstaltungen und Konzertreihen, darunter *under construction* im TAT, Frankfurt/Main. Derzeit ist Ehlers Dozent an der Merzakademie Stuttgart und der Akademie der bildenden Künste Wien. Ehlers versucht in Berlin zu leben.

Kodwo Eshun (*1968), britischer Musikjournalist, DJ und Kurator, studierte englische Literatur und Literaturwissenschaft in Oxford und lebt in London. Dozent für Visual Cultures am Londoner Goldsmith College und am Dutch Art Institute der Universität Amsterdam für Sonic Culture. Er publiziert für u.a. für *The Wire*, *ID*, *The Face* und *Melody Maker*. 1998 erschien sein Klassiker *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*.

Sister Fa (*1983) ist Sängerin und Musikerin. Sie stammt aus dem Senegal, lebt seit 2006 in Berlin und arbeitet bei einer Konzertagentur für HipHop, Rap und Reggae. Sie agiert musikalisch im Dreieck Hip Hop/Reggae/Rap. Ihr erstes Konzert gab sie in Dakar im Jahr 2000. Derzeit arbeitet sie an einem Projekt gegen Genitalverstümmelung.

Kai Fagaschinski (*1974) lebt seit 1996 in Berlin, 2000–2006 Kurator der Konzertreihe im Raumschiff Zitronen (Berlin) und ist Ko-Initiator des Improportals www.echtzeitmusik.de. Sein Hauptanliegen ist die kontinuierliche musikalische Auseinandersetzung in festen Formationen. Prägende Projekte waren *zwybaky* mit dem Violinisten Gerhard Uebele (1998–2001), das Quartett mit Burkhard Beins (Perkussion), Serge Baghdassarians (elektr. Gitarre) und Boris Baltschun (Live-Elektronik) (2001), *Los Glissandinos* mit Klaus Filip, *The International Nothing* mit Michael Thieke (und Gästen) u.v.m.

Bernd Fescl (*1962), Kulturveranstalter und kulturpolitischer Berater in Berlin und Brüssel, Inhaber der 1977 gegründeten Galerie Fescl in Düsseldorf (seit 2005 Fescl Modern Art). Nach einem Studium der Volkswirtschaft und Philosophie in Heidelberg und Bonn 1983–1990 wurde er 1995 Mitglied der Arbeitsgruppe Standortanalyse des Bundesverbandes Deutscher Galerien (BVDG) und war 1997–2003 dessen Geschäftsführer. Seit 2005 ist er Generalsekretär des Europäischen Galerienverbandes in Brüssel.

Christian Finkbeiner (*1965), Galerist, Kurator und Selector in recess, zahlreiche Veröffentlichungen zu Musik, Kunst und Bankraub, lebt und arbeitet in Berlin als Lektor, Texter und Autor für Unternehmen, Magazine und Rundfunk, gestattet sich als Außenstehender einen kontemplativen Blick auf die ästhetischen, politischen und ökonomischen Entwicklungen von Musik und Kunst.

BIOGRAFIEN

Orm Finnendahl (*1963) studierte 1983–1990 Komposition und Musikwissenschaft in Berlin bei Frank Michael Beyer, Gösta Neuwirth und Carl Dahlhaus sowie 1995–1998 bei Helmut Lachenmann in Stuttgart. 1991–1995 war er künstlerischer Leiter der Kreuzberger Klangwerkstatt. Ausgeprägtes Interesse an dem durch die elektronischen Medien provozierten Versuch einer fortwährenden Neubestimmung des eigenen Selbstverständnisses. Seit 2004 Professor für elektronische Komposition in Freiburg.

Jonathan Fischer (*1964), Musikjournalist, DJ, Maler, Producer und Compiler. Seit 1984 regelmäßige DJ-Events in diversen Münchner Clubs, seit 1988 freier Journalist u. a. für die *Süddeutsche Zeitung*, *FAZ*, *Die Zeit*, *Rolling Stone* mit dem Themenschwerpunkt afro-amerikanische Kultur, seit 1994 Radiosendungen u. a. für Bayerischer Rundfunk, seit 1998 als Herausgeber von Soul-Compilations für Trikont.

Golo Föllmer (*1964), Medien- und Musikwissenschaftler, lebt in Berlin. Nach einer Lehre zum Klavierbauer und einem Volontariat bei Bechstein in Berlin studierte er 1988–1995 Musik- und Kommunikationswissenschaften an der TU Berlin. 2002 Promotion über *Musikmachen im Netz. Elektronische, ästhetische und soziale Strukturen einer partizipativen Musik*. Seit April 2007 Juniorprofessor für Interkulturelle Medienwissenschaft: Schwerpunkt Audiokultur an der Universität Halle-Wittenberg.

Anders Førisdal (*1977) studierte in Oslo Gitarre und gründete 2001 zusammen mit Janne Berglund (Sopran) und Håkon Stene (Schlagzeug) das Ensemble Asamisima. Er tritt als Solist ebenso auf wie in verschiedenen Orchestern und Ensembles. Er spielt Gitarren mit höherer Saitenzahl oder mikrotonaler Stimmung und hat mit Komponisten wie Brian Ferneyhough, Roger Redgate, Michael Finnissy, Sven Lyder Kahrs und Matthew Shlomowitz zusammengearbeitet.

Josephine Foster, US-amerikanische Sängerin und Songschreiberin aus Colorado. Nach abgebrochener Ausbildung zur Opernsängerin war sie Mitglied der Bands Born Heller und The Children's Hour. Seit der Veröffentlichung des zusammen mit The Supposed produzierten Albums *All the Leaves Are Gone* (2004) ist sie eine der prominentesten Figuren des *New Weird America*. 2006 erschien das Album *A Wolf in Sheep's Clothing* mit neu arrangierten Liedern von Schubert, Brahms und Schumann, 2008 folgte ihr neuestes Album *This Coming Gladness*.

Goodiepal (eigentlich Kristian Vester) formuliert seinen Lebenslauf als Liste der zahllosen unterschiedlichen Tätigkeiten, mit denen er sich in seinem Leben schon beschäftigt hat. Dazu gehört das Sounddesign für große Industriekonzerne wie Nokia, Warner Bros., Hitachi ebenso wie die Pflege alter Frauen in Pflegeheimen oder die Lehrtätigkeit in Komposition und in Geschichte der elektroakustischen Musik, die er vor vier Jahren an der Royal Danish Academy of Music übernommen hat.

Dieter Gorny (*1953), Medienmanager und Musiker, studierte Kontrabass, Klavier und Komposition und spielte anschließend in mehreren Orchestern. 1989 rief er die deutschlandweit größte Musikmesse Popkomm ins Leben. Gorny war Mitbegründer des Musiksenders Viva und dessen Geschäftsführer. Seit 2004 ist er Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrats, seit 2007 Aufsichtsratsvorsitzender der Filmstiftung NRW und Leiter des neu gegründeten Bundesverbandes Musikindustrie.

Gustav ist Eva Jantschitsch aus Wien. Seit 2004 veröffentlicht sie Alben wie *Rettet die Wale* und *Verlass die Stadt*. Ihre Musik vermischt sperrige, verspielte Beats mit beseelten Streicherarrangements und feministischen Texten. Jantschitsch komponierte Film- und Theatermusik u. a. für die Wiener Festwochen, für die Filmmusik zu dem Film *5 1/2 Roofs* erhielt sie den Amadeus Austrian Music Award.

Björn Gottstein (*1967) ist Musikwissenschaftler und -journalist aus Berlin mit den Arbeitsschwerpunkten Moderne, Avantgarde und elektronische Musik, der für den Rundfunk (WDR, BR, Deutschlandradio) ebenso arbeitet wie für Printmedien (*taz*, *MusikTexte*, Dissonanz, Parergon u. a.). Seit 2005 ist er Redaktionsbeirat der Zeitschrift Positionen. 2006 erschien sein Buch *Musik als Ars Scientia* im Saarbrücker Pfauf-Verlag. Gottstein unterrichtet an der musikwissenschaftlichen Fakultät der TU-Berlin.

Gudrun Gut (*1960), ist Musikerin, DJane und Produzentin. Sie gehört seit Ende der 70er Jahre zur alternativen Musikszene in Berlin. 1977 war sie Mitglied der Performanceband DIN A Testbild, danach Gründungsmitglied verschiedener Bands (1978 Mania D, 1980 Einstürzende Neubauten und 1981 Malariat). Mit dem 1990 gegründeten Label Moabit Musik vertritt sie vor allem eigene Musik, seit 1997 betreut sie mit ihrem Label Monika Enterprises unter anderem die Quarks, Komeit, Barbara Morgenstern und Contriva.

Hair Police, US-amerikanische Band der Musiker Mike Connelly (Wolf Eyes, Failing Lights), Trevor Tremaine (Death Unit, Burning Star Core) und Robert Beatty (Sick Hour, Burning Star Core). Sie spielen Noisemusik mit Spuren von Free Jazz und elektro-akustischer Musik. Ihre neueste Platte *The Certainty of Swarms* erschien bei No Fun Productions.

Victor Herrero war als Kind im Knabenchor eines berühmten Benediktiner Klosters. Nach einem Studium der klassischen Gitarre gründete er zunächst eine populäre Madrider Band. 2006 produzierte er unter seinem alten Künstlernamen Victor Cicely eine CD seiner Kompositionen für Klavier (*Connotaciones para Piano*). Kurz danach begann die Kooperation mit Josephine Foster, 2009 erscheint sein neues Solo-Album mit Stücken für Spanische Gitarre auf Bo'Veavil Recordings.

Alan Hilario (*1967), aufgewachsen in Manila (Philippinen), erhielt seine musikalische Ausbildung als Geiger u. a. bei Gilopez Kabayao. Er studierte 1985–1988 Komposition an der University of the Philippines. 1988–1992 war er Violinist im Philippine Philharmonic Orchestra und realisierte diverse Projekte mit Film- und Theaterregisseuren. 1992–1996 studierte er Komposition an der Musikhochschule Freiburg bei Mathias Spahlinger sowie elektronische Musik bei Mesias Miguashca. Er lebt als freischaffender Komponist in Ulm.

Olaf Karnik (*1962), lebt und arbeitet in Köln als freier Journalist und Autor, u. a. für *Neue Zürcher Zeitung*, *WDR*, *Deutschlandfunk*. Er ist Buchautor (*Chasin' A Dream. Die Musik des schwarzen Amerika von Soul bis HipHop, 1989*, mit Gerald Hündgen). Er war Redakteur der *Spex*, Musiker der Gruppe Genf, und ist seit 20 Jahren DJ. 2007 erschien sein neues Buch *Reggae in Deutschland*, das er zusammen mit Helmut Philipps geschrieben hat.

David Keenan (*1971) ist Autor, Kritiker und Musiker und lebt in Glasgow. Er schreibt seit 1995 regelmäßig für *The Wire* und ist Autor des Buches *England's Hidden Reverse*, eine Biografie von Coil, *Nurse With Wound* und *Current 93*. Er betreibt Volcanic Tongue, Plattenladen, -vertrieb und -label zugleich und ist großer Kenner des Free Folk.

Kode 9 (eigentlich Steve Goodman), Musiker und DJ, lebt in London. Er studierte Philosophie an der University of Warwick, und ist Dozent für Sonic Culture an der University of East London. 2004 gründete Goodman das international renommierte Label Hyperdub, auf dem u. a. der Superstar des Dubstep Burial veröffentlicht.

Christine Lemke-Matwey studierte Germanistik, Philosophie, Theater- und Musikwissenschaften in Köln und München. Anschließend praktische Theaterarbeit in Bonn, Köln, Hamburg, Bregenz, Wien und Chur. Seit 1994 freischaffende Musikjournalistin u. a. für den *Bayerischen Rundfunk*, die *Süddeutsche Zeitung* und *Die Zeit*. Seit 2000 ist sie Musikredakteurin beim Berliner Tagesspiegel. 2003 inszenierte sie in Innsbruck ihre erste Oper, *Malins Heimkehr*, für die sie auch das Libretto schrieb.

Anna Lindal, Violonistin aus Norwegen, mit Schwerpunkt zeitgenössische Musik. Zu ihrem Repertoire gehören u. a. Werke von Anna Clementi, Lars Hallnäs, György Kurtág, John Cage.

Thomas Meadowcroft (*1972), studierte Komposition bei George Crumb, Brian Ferneyhough, Meisterschüler von Salvatore Sciarrino und Walter Zimmermann. Er schrieb Stücke für ensemble recherche, KMN Berlin, Klangforum Wien und Les Percussions des Strassbourgs.

Olivier Messiaen (1908–1992), französischer Komponist, Kompositionslehrer und von 1931 bis zu seinem Tod Organist an der Pariser Kirche St. Trinité, lehrte seit 1941 am Pariser Konservatorium Harmonielehre, seit 1947 Analyse, Ästhetik, Rhythmus und 1966–1978 Komposition. Messiaen entwickelte neue kompositorische Verfahren wie die Übertragung von Vogelklängen in seine Musik und synästhetische Konzepte. Messiaen bildete mehrere Generationen von Komponisten aus, zu seinen Schülern zählen Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen.

Heinz-Klaus Metzger (*1932), Musiktheoretiker und Musikkritiker, Begründer der musikwissenschaftlichen Reihe *Musik-Konzepte und querstand. musikalische konzepte*. Er studierte Klavier bei Carl Seemann in Freiburg und Komposition bei Max Deutsch in Paris. In den 60er Jahren war er auch an der Schriftenreihe *Die Reihe* beteiligt, die der seriellen Musik gewidmet war. 1969 gründete er zusammen mit dem Dirigenten Rainer Riehn das Ensemble Musica Negativa.

Modified Toy Orchestra Das Modified Toy Orchestra (Birmingham) wurde von Brian Duffy gegründet und ist eine der weltweit renommiertesten Vertreter des Circuit Bending. Zur Zeit stehen ihm bei Live-Konzerten Laurence Hunt (Pram), Darren Joyce (Dreams of Tall Buildings), Mike Johnston (Plone, Mike in Mono), Michael Valentine West (Twiggy and the K-Mesons) und Chris Plant (Color Burst) zur Seite. In dieser Besetzung spielten sie auf dem Sónar Festival (Spanien), Supersonic (Großbritannien) und im Royal Institute. Sie spielten als Support für Bands wie Heaven 17 und Melt Banana.

Heinz-Klaus Metzger (*1932), Musiktheoretiker und Musikkritiker, Begründer der musikwissenschaftlichen Reihe *Musik-Konzepte und querstand. musikalische konzepte*. Er studierte Klavier bei Carl Seemann in Freiburg und Komposition bei Max Deutsch in Paris. In den 60er Jahren war er auch an der Schriftenreihe *Die Reihe* beteiligt, die der seriellen Musik gewidmet war. 1969 gründete er zusammen mit dem Dirigenten Rainer Riehn das Ensemble Musica Negativa.

Hartmut Möller (*1953) ist seit 2001 Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater in Rostock. Er studierte in Wien und München Musikwissenschaft, promovierte an der Universität Mainz mit einer Arbeit zur Mittelalterlichen Musik und habilitierte 1996 mit einer Arbeit über Methoden der Musikgeschichtsschreibung. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehört die Verbindung verschiedener lokaler Musiktraditionen als Ergebnis der Globalisierung.

ensemble mosaik, gegründet 1997 in Berlin von jungen Instrumentalisten und Komponisten. Ihr Interesse gilt der Vielfalt ästhetischer Konzepte und Erscheinungsformen in der zeitgenössischen Musik und arbeitet in engem Austausch mit den Komponistinnen und Komponisten. Das Ensemble spielte bislang zahlreiche Uraufführungen, darunter viele Kompositionen, die für das Ensemble geschrieben wurden.

Helga de la Motte-Haber (*1938), Musikwissenschaftlerin, die sich neben der Musikpsychologie besonders der zeitgenössischen Musik und den Beziehungen der Musik zu den anderen Künsten widmet. War von 1972–1978 Professorin an der Pädagogischen Universität Köln und von 1978 bis zu ihrer Emeritierung 2005 an der TU Berlin.

Manuel Nawri (*1974) studierte Violine und Dirigieren in Freiburg und Odessa, sowie Dirigieren bei Sian Edwards, Johannes Kalitzke, Zsolt Nagy, Franck Ollu, Stefan Asbury, war Assistent von Peter Eötvös, Sian Edwards, Kasper de Roo, Johannes Kalitzke und Stipendiat der Internationalen Ensemble Modern Akademie. Einladungen vom Ensemble Modern, Gastdirigent der Rheinischen Orchesterakademie Mainz, der *camerata variabile* Basel, von *suono mobile* Stuttgart und dem norwegischen Neue Musik Ensemble Bergen Music Pool. Gründungsmitglied und Dirigent von *ensemble chronophonie* und des estnisch-deutschen Ensemble *bipolar*.

Enno Poppe (*1969), Komponist und Dirigent, studierte Komposition und Dirigieren an der Universität der Künste Berlin. Seit 1998 leitet er das Berliner *ensemble mosaik*, er hatte 2002–2004 einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin und erhielt unter anderem den Boris-Blacher-Preis (1998), den Busoni-Preis (2002) und den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung.

Quarta 330 ist der japanische Meister des komplexen Game Boy Dub, Dubstep, and merkwürdiger Riddims. Er ist das einzige japanische Mitglied von Hyperdub (UK), zudem remixte er von Flying Lotus (Warp Records). Er ist Organisator der Chiptune-Party Lo-bit-Playground in Tokio.

Steve Reich (*1936), US-amerikanischer Komponist und Mitbegründer der Minimal music, lebt in New York. Er studiert u. a. an der Juilliard School sowie bei Luciano Berio Komposition und beim afrikanischen Schlagzeuger Gideon Aloworke Perkussion. Am San Francisco Tape Music Center entstehen Mitte der 1960er Jahre seine ersten Tonbandkompositionen, deren Effekte er später auf Instrumentalmusik überträgt und die er mit seinem 1966 gegründeten Ensemble Steve Reich and Musicians aufführt.

Eva Reiter, Musikerin und Komponistin, studierte Blockflöte und Viola da Gamba an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien und Amsterdam. Konzertauftritte als Solistin wie mit verschiedenen Barockorchestern und Ensembles für zeitgenössische Musik unter anderem bei beim Musikprotokoll im Steirischen Herbst (Graz), Tage Alter Musik Berlin und Regensburger Tage Alter Musik und internationalen Festivals wie Transit (Leuven), Ars Musica (Brüssel), ISCM World New Music Festival 2006 (Stuttgart) und Wien Modern.

Barbara Romen (*1963) studierte an den Konservatorien in Feldkirch und Innsbruck, Meisterkurse u. a. an der Academia Chigiana in Siena bei Oscar Ghiglia. Sie unterrichtet Gitarre und Hackbrett an der Musikschule SÖM bei Innsbruck und spielt u. a. in dem Quartett *harsch* mit Burkhard Stangl, Christof Kurzmann und Gunter Schneider, das bisweilen um den japanischen Gitarristen Sugimoto Taku erweitert wird. Zuletzt veröffentlichte sie zusammen mit Gunter Schneider die Platte *Alpine Music from the 22nd Century*.

Christiane Rösinger (*1961), Musikerin und Journalistin (u. a. für die *taz*, *Berliner Zeitung*, den *Tagesspiegel*) lebt in Berlin. Sie gründete 1988 zusammen mit Almut Klotz und Funny van Dannen die *Lassie Singers*, die sich 1998 auflösten. Im selben Jahr gründete sie zusammen mit Almut Klotz das Label *Flittchen Records* und zusammen mit Britta Neander und Julie Miess die Band *Britta*.

Jay Rutledge (*1969) in den USA geboren, in Bayern aufgewachsen, ist freier Journalist. Er studierte in München und Berlin Ethnologie. Erste Reisen nach Sambia und Zimbabwe, später viele journalistische Reisen durch Afrika (in den Senegal, nach Gambia, Mali, Südafrika). Er betreibt das in München ansässige Label *Outhere Records*, das urbane Popmusik aus Afrika veröffentlicht, und war Kurator des Urban Africa Musikprogramms auf der Ars Electronica 2002 in Linz.

DJ/rupture (eigentlich Jace Clayton), New Yorker Produzent und DJ mit Zweitwohnsitz in Barcelona, war in den späten 90ern Mitglied in dem Drum'n'Bass-Kollektiv *Toneburst*. Zu seinen erfolgreichsten Veröffentlichungen gehören *Minesweeper Suite* (2002), *Special Gunpowder* (2003) und zuletzt *Uproot* (2008). Zusammen mit Matt Shadetek gründete er 2008 das Label *Dutty Artz*. Er schreibt u. a. für das britische Musikmagazin *The Wire* und das New Yorker Magazin *Fader*. Er gibt in seinem Blog *Mudd Up!* regelmäßige Einblicke in die globale Pop-Welt.

Sabine Sanio (*1958), studierte Germanistik und Philosophie, Promotion, lebt in Berlin. Seit 1996 im Redaktionsbeirat der Zeitschrift *Positionen*. Beiträge zur Neuen Musik. 2001–2006 Gastprofessorin an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Zahlreiche Essays, Radiosendungen und Vorträge zur neuen Musik, zum Verhältnis von Kunst und Medien sowie zur Ästhetik des 20. Jahrhunderts – in Buchform: *Alternativen zur Werkästhetik* (Saarbrücken 1999) sowie *1968 und die Avantgarde* (Sinzig 2008).

Salvatore Sciarrino (*1947), italienischer Komponist, Autodidakt, der sich nach anfänglichem Interesse für die Malerei der Musik zuwandte und sich kompositorisch vor allem mit dem Klang, der Klangfarbe und der Stille beschäftigt. Bekannt wurde er durch seine antinaturalistischen, mystisch wirkenden Musiktheaterwerke. Sein Theater der Körper knüpfte in den 1980er Jahren an Performance-Konzepte der 1960er Jahre an.

Brian Shimkovitz, stammt aus Chicago, studierte zunächst Jazzschlagzeug und spielte in verschiedenen Orchestern Perkussion. Nach seinem Bachelor 2003 an der Indiana University in Folklore & ethnologisch fundierter Musikwissenschaft nutzte er ein Forschungsstipendium zur Erkundung der Hip-hop- und Jugendkultur in Ghana, um Rapper, DJs, Produzenten und Fans zu interviewen und eine Sammlung von lokalen kommerziellen Aufnahmen zu erstellen. Auf seinem populären Blog *Awesome Tapes from Africa* findet man Musik vom ganzen Kontinent. Seit 2005 lebt Shimkovitz in New York, derzeit in Brooklyn.

Håkon Stene, Schlagzeuger aus Norwegen, spielt mit dem Schlagzeugduo *TWINE*, in der Alten Musikszene und in Cross-over Projekten mit dem Fiedelspieler Nils Økland und der Rockgruppe *Jono el Grande Orchestra*. Er hat viele Stücke von Komponisten aus ganz Europa uraufgeführt und arbeitet kontinuierlich mit Komponisten an neuen Werken für Schlagzeug. 2005 wurde er für das INTRÖ-Klassik Programm des norwegischen Konzertinstituts gewählt, ein dreijähriges Förderprogramm für junge Solisten.

Karlheinz Stockhausen (1928–2007), Mitbegründer der seriellen Musik und in den 1950er Jahren zentrale Figur bei den Darmstädter Ferienkursen und enger Mitarbeiter, später auch Leiter des Elektronischen Studios im WDR. Komponierte bereits in den 1950er Jahren elektronische Musik. In den späten 1960er Jahren entstand sein Konzept einer intuitiven Musik. 1977–2005 arbeitete er an seinem großen Opern-Zyklus *Licht*.

Øyvind Torvund (*1976), studierte Komposition in Oslo und Berlin, war Gitarrist in Rock- und Improvisationsgruppen. Seine Musik reflektiert den Jazz eines Art Blakey, Dizzy Gillespie und Thelonius Monk ebenso wie Hardcore und Punk von Bands wie Black Flag. Mit an Spielregeln erinnernden Anweisungen, die den exakten Ablauf der Werke offen lassen, integriert Torvund improvisatorische Elemente in seine Musik. Er nutzt die Avantgarde als ästhetische Projektionsfläche, um musikalische Peripherien wie das Ornament und den Alltag, die Natur und die Popkultur zu entfalten.

DJ Vamanos stammt aus dem Londoner Stadtteil Brixton. Seit zwölf Jahren tritt er als DJ auf, spielte mit DJs wie The Chemical Brothers und hatte ein einjähriges Stipendium in Schweden. 2004 gab er seinen Job in London auf und reiste durch Lateinamerika, wo er Musik wie Reggaeton, Baile Funk und Cumbia entdeckte. Diese Musik beeindruckte ihn so sehr, dass er bei seiner Rückkehr 2006 seinen Blog *Ghetto Bassquake* einrichtete, um dieser *tropical world music* in der westlichen Welt eine stärkere Stimme zu geben. Kürzlich trat er in Radioclit's monatlicher *Secousse Party* im Londoner Notting Hill Arts Club mit dem *Secousse Soundsystem* auf.

Manon-Li Winter ist Pianistin, die sich besonders der Musik der Gegenwart und der improvisierten Musik verschrieben hat. Sie unterrichtet in Wien an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien Klavier und Improvisation. Persönliche Arbeit mit Komponisten wie Christian Wolff, Peter Ablinger, Dieter Schnebel, Radu Malfatti u. v. a. Workshops und Konzerte mit Musikern wie Franz Hautzinger, Burkhard Stangl, Axel Dörner, Cordula Boesze, Andrea Neumann u. v. a.

Ensemble Zwischentöne, gegründet 1988 von dem Komponisten Peter Ablinger, entstand aus einem Kurs für experimentelle Musik und Improvisation an der Musikschule Berlin Kreuzberg. Bis heute besteht das Ensemble aus einer Mischung aus Laienmusikern und Profis – ein Konzept gegen die Routine und falsche Professionalität des Musikbetriebs. Zusammenarbeit mit vielen namhaften Komponisten wie Nader Mashayekhi, Georg Nussbaumer, Christian Wolff, Sven-Åke Johansson, Maria de Alvear, Walter Zimmermann, Alvin Lucier. Aufführung von Stücken mit unüblichen Instrumenten, Spielorten, Aufführungspraktiken oder Notationsformen.

Biographies

Serge Baghdassarians (born 1972) is a Berlin-based artist and musician. Since 1997 he has mainly focused on electronic music. He plays the electric guitar and employs an audio set-up comprising delays and a mixer configured to a closed-circuit system linking the individual elements. He creates installations that deliberately do without 230 volts, amplifiers and loudspeakers. Instead he arranges seemingly simple objects into eccentric tableaux using tensile strength, gravity and air pressure. His long-term collaborative partner is Boris Baltschun.

Marcus Bartoš (born 1979) is a Munich-based filmmaker. He quit a degree in Comparative and European Ethnology to study film at the Cologne Academy of Media Arts. Over the last eight years he has written, directed and shot numerous film projects, including *Rebel Colours* (documentary), *5te Erde/Zone 3* (documentary-fiction), *Generation Fat* (music video), *Der Mann, der nichts mehr wissen wollte* (short). His blog *Audio Poverty* has been up since December 2008.

Achim Bergmann runs the cross-genre Munich-based label *Trikont* together with Eva Maier-Holmes. *Trikont*, one of Germany's oldest independent record labels, started out in 1969 as a book imprint and was established as a music publishing house in 1980. Its catalogue includes *Ton*, *Steine*, *Scherben*, *Funny van Dannen* and the complete acoustic recordings of *Karl Valentin*.

Chris Bohn is Editor of the British magazine *The Wire* and wrote for *Melody Maker* and *New Music Express* between 1978 and 1985. He also wrote the script for the 1993 TV movie, *Laibach: A Film From Slovenia*.

Ferruccio Busoni (1866–1924) was an Italian pianist and composer. He moved to Berlin in 1894, but fled to Zurich during World War I. From 1920 until his death he taught a master class in composition at the Berlin Akademie der Künste. His visionary work *Sketch of a New Aesthetic of Music* was published in 1907.

Mark Chung (born 1957) is a musician and music publisher. Born to a Chinese physician in the UK, Chung was raised in England, Jamaica and Germany. He joined *Einstürzende Neubauten* as bass player in 1982 and founded the record label *Freibank* in 1984. Chung left the *Neubauten* in 1994 and was Senior Vice-President of *Sony Music Entertainment International* from 1996 to 2005. Returning to Germany he opened a second *Freibank* branch in Berlin. He is also Chairperson of the German association of independent music companies (*VUT*) and is on the board of *Initiative Musik GmbH*.

Alvin Curran (born 1938) studied composition with Elliott Carter and founded the improvisation ensemble *Musica Elettronica Viva* in 1966 together with Richard Teitelbaum, *Federic Rzewski*. Apart from his use of computers and synthesizers, collages of sounds from nature and everyday life characterize his music. Curran has also used radio as an instrument in a series of large projects. He lives in Rome.

Werner Dafeldecker (born 1964) is a primarily self-taught contrabassist. He was initially strongly influenced by 60's and 70's experimental jazz and rock. Over the last decade his focus has increasingly shifted to contemporary electronic and improvisational music. *Dafeldecker* is a founding member of the ensembles *Ton.Art*, *Striped Roses* and *Polwechsel* and also works with *Burkhard Stangl*, *Christian Fennesz*, *Radu Malfatti*, *Christoph Cech*, *Christian Mühlbacher*, *Dean Roberty* and *Christof Kurzmann*. He has been running the label *Durian Records* together with *Uli Fussenegger* since 1994.

Max Dax (*Maximilian Bauer*, born 1969) is a journalist whose work has appeared in the feature sections of the German weekly *Welt am Sonntag* and the daily *taz*. Since 2007 he has been Editor-in-Chief of the music magazine *Spex*. Dax is also author of a book on *Einstürzenden Neubauten* and *The Life and Music of Nick Cave*. He is a *Bob Dylan* fan.

Diedrich Diederichsen (born 1957) is a pop theorist and music journalist living in Vienna and Berlin. After studying philosophy and Latin American and German literature and having developed Marxist tendencies as a result of his participation in Hamburg's turbulent Left of the 1970's, he became involved in the music scene and was Editor of *Sounds* (1979–1983) and *Spex* (1985–1990). He is Professor at the Academy of Fine Arts Vienna and author of *Sexbeat* (1985), *2.000 Schallplatten. 1979–1999* (2000), *Musikzimmer. Avantgarde und Alltag* (2005) and *Kritik des Auges* (2008).

John Eden (born 1969) is a British author and DJ. Contributor to countless independent publications over the years, *Eden* is co-publisher of the reggae, dubstep and grime magazine *Woofah*. He has written for *Pitchfork*, *The Wire* and *Fact*. His blog *uncarved.org* has been up since January 2003, in which he writes about reggae sound systems, British music culture, life in Hackney and anything else that takes his fancy.

Ekkehard Ehlers (born 1974) is a composer, musician, curator and artist. He has worked in the A & R department of *Mille Plateaux*, written ballet scores (1999–2002 for *William Forsythe*, 2003–2007 for *Christoph Winkler*) and exhibited his art in galleries such as *MAK Vienna*, *Schirn Kunsthalle in Frankfurt*, *Serralves Museo Porto* and the *Kölnischer Kunstverein*. His music has been released on labels such as *Mille Plateaux*, *Staub-gold*, *Orthlung Musork* and *Klang*. Ehlers has curated and organized numerous events and concert series, including under construction at *TAT, Frankfurt/Main*. Ehlers lectures at the *Merz Akademie in Stuttgart* and the *Academy of Fine Arts Vienna*. He is trying to live in Berlin.

Kodwo Eshun (born 1968) is a British music journalist, DJ and curator. He studied English Literature at Oxford and lives in London. Eshun lectures on Visual Cultures at London's Goldsmith College and Sonic Culture at the University of Amsterdam's Dutch Art Institute. He is a regular contributor to *The Wire*, *ID*, *The Face* and *Melody Maker*. His classic *Brighter than the Sun: Adventures in Sonic Fiction* was published in 1998.

Sister Fa (born 1983) is a singer and musician from Senegal. Since moving to Berlin in 2006 she works at a concert agency for hip-hop, rap and reggae. Sister Fa's music spans the genres hip hop, reggae and rap. She gave her first concert in Dakar in 2000 and is currently working on a project protesting genital mutilation.

Kai Fagaschinski (born 1974) has been living in Berlin since 1996. He was curator of the concert series *Raumschiff Zitrone* (Berlin) from 2000 until 2006 and is co-initiator of the improv portal *www.echtzeitmusik.de*. His primary interest is in ongoing musical discourse in fixed ensembles. Formative projects include *zwybaky* with the violinist *Gerhard Uebele* (1998–2001), the quartet with *Burkhard Beins* (percussion), *Serge Baghdassarians* (electric guitar) and *Boris Baltschun* (live electronics) (2001), *Los Glissandinos* with *Klaus Filip*, *The International Nothing* with *Michael Thieke* (and guests) and many more.

Bernd Fesel (born 1962) is a cultural event organizer, policy consultant in Berlin and Brussels and owner of Düsseldorf's *Galerie Fesel*, established in 1977 (and operating as *Fesel Modern Art* since 2005). After studying Economics and Philosophy in Heidelberg and Bonn between 1983 and 1990, he joined the Location Analysis taskforce of the Federal Association of German Galleries (BVDG) in 1995 and was Director of the association from 1997 to 2003. He was General Secretary of the Federation of European Art Gallery Associations in Brussels from 2005 to 2007.

Christian Finkbeiner is a cross-media designer, working as a photographer, web designer, graphic artist, musician and author. He lives in Berlin.

Orm Finnendahl (born 1963) studied composition and musicology in Berlin from 1983 to 1990 with *Frank Michael Beyer*, *Gösta Neuwirth* and *Carl Dahlhaus* as well as with *Helmut Lachenmann* in Stuttgart from 1995 to 1998. He was Artistic Head of the *Kreuzberg Klangwerkstatt* between 1991 and 1995. A key interest of his is the attempt at perpetual reinvention that electronic media provokes. He is Professor for Electronic Composition at the *Freiburg University of Music*.

Jonathan Fischer (born 1964) is a music journalist, DJ, painter, producer and compiler. He has played regular gigs in Munich clubs since 1984 and has worked as a freelance journalist since 1988, including for the German dailies *Süddeutsche Zeitung*, *FAZ*, *Die Zeit*, as well as *Rolling Stone*, focusing on Afro-American culture. Fischer also produces radio features for *Bavarian Radio* and compiles soul samplers for *Trikont*.

Golo Föllmer (born 1964) is a Berlin-based media theoretician and musicologist. After an apprenticeship as piano maker and an internship with *Bechstein* in Berlin, he studied Music and Communication at the *Technical University Berlin* from 1988 to 1995. He completed his doctorate in 2002 with a dissertation entitled *Making music on the internet*. The electronic, aesthetic and social structures of a participatory music. Föllmer is Associate Professor for *Intercultural Media Studies: Research Area Audio Culture* at the *Universität Halle-Wittenberg*.

Anders Førisdal (born 1977) studied guitar in Oslo and founded the ensemble *Asamisimasa* in 2001 together with Janne Berglund (soprano) and Håkon Stene (drums). He performs as a solo artist and with various orchestras and ensembles. Førisdal plays rare multi-string and microtonal guitars and has worked with composers such as Brian Ferneyhough, Roger Redgate, Michael Finnissy, Sven Lyder Kahrs and Matthew Shlomowitz.

Josephine Foster is a US singer/songwriter from Colorado. An "opera school drop-out", she is a member of the bands *Born Heller* and *The Children's Hour*. Since releasing the album *All the Leaves Are Gone* (2004), produced together with *The Supposed*, she has become a leading figure of the *New Weird America* movement. Her 2006 album *A Wolf in Sheep's Clothing* featured new arrangements of songs by Schubert, Brahms and Schumann, and her latest album *This Coming Gladness* was released in 2008.

Steve Goodman (Kode 9) is a musician and DJ in London. He studied Philosophy at the University of Warwick and is Lecturer in Sonic Culture at the University of East London. In 2004 Goodman founded the internationally renowned label *Hyperdub*, whose artists include the dubstep maestro *Burial*.

Goodiepal (Kristian Vester) lists on his résumé the countless different activities that have filled his life until now, ranging from sound designer for large corporations such as Nokia, Warner Bros. and *Hiatchi* to nursing assistant for old ladies in retirement homes. He has also been teaching composition and the history of electroacoustic music at the Royal Danish Academy of Music for the past four years.

Dieter Gorny (born 1953) is a media manager and musician. Gorny studied double-bass, piano and composition, subsequently playing in several orchestras. In 1989 he founded Germany's largest music expo *Popkomm*. Gorny is Director and co-founder of the music TV channel *Viva*. He is on the board of the German Musikrat (Music Advisory Board), Chairperson of *Filmstiftung NRW* and Head of the newly established German Federal Music Industry Association.

Gustav is Eva Jantschitsch. Based in Vienna, over the last five years she has released albums such as *Rettet die Wale* and *Verlass die Stadt*. Her music combines big beats and complicated rhythms with string arrangements and feminist texts. Jantschitsch composes film and theater music, including for events such as the *Wiener Festwochen*. She received the *Amadeus Austrian Music Award* for her film score for *5 1/2 Rooms*.

Björn Gottstein (born 1967) is a musicologist and journalist from Berlin, specializing in modern, avant-garde and electronic music. His work is featured on radio (WDR, BR, Deutschlandradio), as well as in print (including in *taz*, *MusikTexte*, *Dissonanz*, *Parergon*). He has been Consulting Editor of the magazine *Positionen* since 2005. In 2006 his book *Musik als Ars Scientia* was published by *Paup-Verlag* in Saarbrücken. Gottstein teaches in the Department of Musicology at the TU Berlin.

Gudrun Gut (born 1960) is a musician, DJ and producer. She has been a part of Berlin's alternative music scene since the late 1970's. In 1977 she was a member of the performance band *DIN A Testbild* and subsequently a founding member of a number of bands (1978 *Mania D*, 1980 *Einstürzende Neubauten* and 1981 *Malaria!*). Her label *Moabit Musik*, founded in 1990, primarily releases her own music, while her other label *Monika Enterprises*, established 1997, features artists such as *Quarks*, *Komeit*, *Barbara Morgenstern* and *Contriva*.

Hair Police is a US band comprising Mike Connelly (*Wolf Eyes*, *Falling Lights*), Trevor Tremaine (*Death Unit*, *Burning Star Core*) and Robert Beatty (*Sick Hour*, *Burning Star Core*). They combine noise music with smatterings of free jazz and electro-acoustic sounds. Their most recent album *The Certainty of Swarms* was released by *No Fun Productions*.

Victor Herrero used to be in the boy's choir of a famous Benedictine monastery. After studying classical guitar he formed a popular Madrid band. He released a CD of his compositions for piano, entitled *Connotaciones para Piano*, as *Victor Cicely* in 2006. Shortly afterwards he began working with Josephine Foster. His new solo album of Spanish guitar compositions will be released by *Bo'Veavil Recordings* in 2009.

Alan Hilario (born 1967) was raised in Manila (The Philippines) and was trained in the violin by artists such as Gilopez Kabayao. Between 1985 and 1988 he studied Composition at the University of the Philippines. He played the violin in the Philippine Philharmonic Orchestra from 1988 to 1992 and collaborated on diverse projects with film and theater directors. Between 1992 and 1996 he studied composition at the Musikhochschule Freiburg with Mathias Spahlinger and electronic music with Mesias Maiguashca. He lives as freelance composer in Ulm.

Olaf Karnik (born 1962) lives and works in Cologne as a freelance journalist and writer for print and radio, including *Neue Zürcher Zeitung*, *WDR* and *Deutschlandfunk*. He is co-author of *Chasin' A Dream*. *Die Musik des schwarzen Amerika von Soul bis HipHop* (1989, with Gerald Hündgen). He was Editor of *Spex*, member of the group *Genf* and has been a DJ for 20 years. In 2007 his latest book *Reggae in Germany* was published, which he co-wrote with Helmut Philipps.

David Keenan (born 1971) is an author, critic and musician living in Glasgow. He is a regular contributor to *The Wire* and author of the book *England's Hidden Reverse*, a biography of *Coil*, *Nurse With Wound* and *Current 93*. He runs *Volcanic Tongue*, a record shop, distribution company and label and is an expert in free folk.

Christine Lemke-Matwey studied German literature, philosophy, theater and music in Cologne and Munich. She subsequently worked in theaters in Bonn, Cologne, Hamburg, Bregenz, Vienna and Chur. She is a freelance music journalist for radio and print, including *Bayerischer Rundfunk* (Bavarian Broadcasting), *Süddeutsche Zeitung* and *Die Zeit* and is the Music Editor of the *Berliner Tagesspiegel*. In 2003 she staged her first opera, *Malin's Homecoming*, for which she also wrote the libretto.

Anna Lindal is a Swedish contemporary violinist. Her repertoire includes works by Anna Clementi, Lars Hallnäs, György Kurtág and John Cage.

Thomas Meadowcroft (born 1972) studied composition with George Crumb, Brian Ferneyhough and took master classes with Salvatore Sciarrino and Walter Zimmermann. He has composed pieces for ensemble recherche, KNM Berlin, Klangforum Wien and *Les Percussions des Strasbourgs*.

Olivier Messiaen (1908–1992) was a French composer, composition teacher and, from 1931 until his death, organist at the Paris church St. Trinité. From 1941 he taught harmony at the Paris Conservatory, from 1947 analysis, aesthetics and rhythm and, between 1966 and 1978, composition. Messiaen developed innovations in composition such as the integration of bird song and synaesthetic concepts. He trained several generations of composers, including Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen.

Heinz-Klaus Metzger (born 1932) is a musicologist and critic. He founded the musicology series *Musik-Konzepte* and *querstand*. *musikalische konzepte*. Metzger studied piano with Carl Seemann in Freiburg and composition with Max Deutsch in Paris. In the 1960s he also contributed to *Die Reihe*, a series of theoretical texts on serial music. Together with the conductor Rainer Riehn he formed the ensemble *Musica Negativa* in 1969.

Modified Toy Orchestra (Birmingham) was founded by Brian Duffy and is a leading exponent of circuit bending. He performs with Laurence Hunt (*Pram*), Darren Joyce (*Dreams of Tall Buildings*), Mike Johnston (*Plone*, *Mike in Mono*), Michael Valentine West (*Twiggy* and the *K-Mesons*) and Chris Plant (*Colour Burst*). Together they have played at the *Sónar Festival* (Spain), *Supersonic* (United Kingdom) and the *Royal Institute*, and supported *Heaven 17* and *Melt Banana*.

Hartmut Möller (born 1953) is Professor of Musicology at the Rostock University of Music and Theatre. He studied in Vienna and Munich, completing his doctorate at the Universität Mainz with a dissertation on medieval music. His research for his Habilitation (eligibility for appointment as Professor) dealt with methods in writing music history. His research areas include the links between different local musical traditions as a result of globalization.

ensemble mosaik was formed in 1997 by young instrumentalists and composers in Berlin. The ensemble focuses on the diversity of aesthetic concepts and forms in contemporary music, working in close collaboration with the composers. They have premiered countless works, including many compositions specifically written for the ensemble.

Helga de la Motte-Haber (born 1938) is a musicologist whose work focuses on music psychology and contemporary music's relationship to other art forms. From 1972 to 1978 she was Professor at the University of Education Cologne and, from 2005 until her retirement, at the TU Berlin.

Manuel Nawri (born 1974) was trained in the violin and conducting in Freiburg and Odesa and also studied the latter with Sian Edwards, Johannes Kalitzke, Zsolt Nagy, Franck Ollu, Stefan Asbury. He has been assistant to Peter Eötvös, Sian Edwards, Kasper de Roo, Johannes Kalitzke and scholar of the International Ensemble Modern Academy. Invitations from Ensemble Modern, guest conductor of the Rheinische Orchesterakademie Mainz, the *camerata variabile* Basel, from *suono mobile* Stuttgart and the Norwegian new music ensemble *Bergen Music Pool*. He is a founding member and conductor of the ensemble *chronophonie* and the Estonian-German ensemble *bipolar*.

BIOGRAPHIES

Enno Poppe (born 1969) is a Berlin-based composer and conductor. He studied composition and conducting at the Berlin University of the Arts. Poppe has led the Berlin ensemble Mosaik since 1998. From 2002 to 2004 he taught at the Hanns Eisler Academy of Music in Berlin. His awards include the Boris Blacher Award (1998), the Busoni Award (2002) and the Advancement Award of the Ernst von Siemens Music Foundation.

Quarta330 is the master of intricate Game Boy dub, dubstep and strange riddims. He is the only Japanese artist on Hyperdub and has remixed Flying Lotus (Warp Records). He is also known for organizing the Chiptune party Lo-bit Playground in Tokyo.

Steve Reich (born 1936) is a co-founder of minimalist music. Reich studied at the Juillard School, as well as studying composition with Luciano Berio and percussion with the African drummer Gideon Aloworye. His first audio compositions were created at the San Francisco Tape Music Center in the mid-1960s. He later applied the techniques heard in these compositions to instrumental music, which he performed with his ensemble Steve Reich and Musicians, formed in 1966. He lives in New York City.

Eva Reiter is a musician and composer who studied the recorder and viola da gamba at the Universities of Music and Performing Arts in Vienna and Amsterdam. She has performed as a soloist with a number of baroque orchestras and ensembles for contemporary music, including at the Steirischer Herbst (Graz), Tage Alter Musik Berlin and Regensburg's Tage Alter Musik and the international festivals, such as Transit (Leuven), Ars Musica (Brussels), ISCM World New Music Festival 2006 (Stuttgart) and Wien Modern.

Barbara Romen (born 1963) studied at the conservatories of Feldkirch and Innsbruck, and took master classes at the Academia Chigiana in Siena with Oscar Ghiglia. She teaches guitar and hammer dulcimer at the music SÖM near Innsbruck and plays in a number of groups, including the quartett harsch, comprising Burkhard Stangl, Christof Kurzmann, Gunter Schneider and from time to time, the Japanese guitarist Sugimoto Taku. Her latest release is the album Alpine Music from the 22nd Century together with Gunter Schneider.

Christiane Rösinger (born 1961) is a Berlin musician and writer for papers such as taz, Berliner Zeitung, Tagesspiegel. In 1988 she formed the Lassie Singers with Almut Klotz and Funny van Dannen, which disbanded in 1998. In the same year she founded the label Flittchen Records with Almut Klotz and the band Britta with Britta Neander and Julie Miess.

Jay Rutledge (born 1969) is a US-born freelance journalist. Raised in Bavaria, he studied ethnology in Munich and Berlin. His first trips to Africa were to Zambia and Zimbabwe and many reportage trips throughout Africa followed (Senegal, Gambia, Mali and South Africa). He runs the Munich-based label Outhere Records, which releases urban pop music from Africa. Rutledge also curated the Urban Africa music program at Ars Electronica 2002 in Linz.

DJ/rupture (Jace Clayton) is a New York-based producer and DJ who calls Barcelona his second home. In the late 1990s he was a member of the drum and bass collective Toneburst. His most successful releases include Minesweeper Suite (2002), Special Gunpowder (2003) and his most recent, Uproot (2008). In 2008 he founded the label Dutty Artz together with Matt Shadetek. He contributes to magazines such as The Wire and the New York-based Fader. His blog Mudd Up! delivers regular insights into global pop music.

Sabine Sanio (born 1958) lives in Berlin. She studied Philosophy and German literature and gained her doctorate in the latter. Sanio is Consulting Editor of the magazine Positionen and contributes articles on new music. From 2001 to 2006 she was Visiting Professor at the Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Her many essays, radio shows and lectures on new music deal with the relationship between art and music, as well as 20th Century aesthetics. She is author of Alternativen zur Werkästhetik (Saarbrücken 1999) and 1968 und die Avantgarde (Sinzig 2008).

Salvatore Sciarrino (born 1947) is an Italian composer and autodidact. After an initial interest in the visual arts, he turned to music, focusing in particular on sound, tone and silence. He gained widespread recognition for his anti-naturalistic and mystical musical theater pieces. His 1980s Theater of the Bodies drew on the performance concepts of the 1960s.

Brian Shimkovitz is from Chicago, studied jazz drumming and played percussion in various orchestras. After completing a BA in folklore and ethnomusicology, he researched hip-hop and youth culture in Ghana funded by a scholarship, interviewing rappers, DJs, producers and fans, and recording a collection of commercial releases. His popular blog Awesome Tapes from Africa features music from all over the world. Shimkovitz lives in Brooklyn, New York.

Håkon Stene is a Norwegian drummer. His projects include the percussive duo TWINE, the Alte Musikszene, cross-over projects with the fiddle player Nils Økland and the rock band Jono el Grande Orchestra. He has premiered many pieces by composers throughout Europe and has ongoing collaborations with composers on new percussive works. In 2005 he was selected for the INTRO classic program of the Norwegian Concert Institute, which is a three-year fellowship for young soloists.

Karlheinz Stockhausen (1928–2007) was a co-founder of serial composition and a leading figure of the Darmstadt School in the 1950s. He worked closely with and later also managed the Studio for Electronic Music at the WDR. Stockhausen began composing electronic music as early as the 1950s and developed his concept of "intuitive music" in the 1960s. Between 1977 and 2005 he wrote his prodigious opera cycle Licht.

Øyvind Torvund (born 1976) studied composition in Oslo and Berlin, as well as with Michael Finnissey and Julio Estrada. He played guitar in a number of rock and improvisation bands. Torvund's music not only reflects the jazz of Art Blakey, Dizzy Gillespie and Thelonius Monk along with hardcore and punk, but also finds room for improvisational elements. The avant-garde for Torvund is an aesthetic surface for projection from which he develops musical peripheries such as ornament and the everyday, nature and popular culture.

DJ Vamanos lives in London and has spent many years working with electronic music from Africa and Latin America. His blog Ghetto Bassquake distinguishes him as an expert in musical peripheries. He is resident DJ at the Notting Hill Arts Club's respected Secousse parties.

Manon-Liu Winter is a pianist with a love for contemporary and improvisational music, which she also teaches at the University for Music and Visual Arts Vienna. Winter has collaborated with composers such as Christian Wolff, Peter Ablinger, Dieter Schnebel, Radu Malfatti and has held workshops and performed concerts with Franz Hautzinger, Burkhard Stangl, Axel Dörner, Cordula Boesze, Andrea Neumann.

Ensemble Zwischentöne was formed in 1988 by the composer Peter Ablinger out of a course for experimental music and improvisation at the Berlin Kreuzberg Music School. The ensemble is made up of lay musicians and professionals – a concept that bucks the routine and false professionalism of the music industry. They have collaborated with many renowned composers, including Nader Mashayekhi, Georg Nussbaumer, Christian Wolff, Sven-Åke Johansson, Maria de Alvear, Walter Zimmermann, Alvin Lucier. The ensemble also selects unique performance venues and employs unusual instruments, performance methods and notation.

Acknowledgements

Audio Poverty would have been unthinkable without the many colleagues and friends who supported us from the beginning. We have to firstly thank Haus der Kulturen der Welt, specifically Bernd Scherer, Detlef Diederichsen and Gaby Tuch, who recognized the significance of the project and encouraged us to bring it to fruition. The conference would not have been possible if Sten Franke and his company Ethority had not bravely placed enough at our disposal to put the project on a firm financial footing. Of course, the role the German Federal Cultural Foundation was also decisive. Its support in terms of content, funding and organization was more than generous. We are particularly indebted to Hortensia Völckers, Alexander Farenholtz, Torsten Maß, Susanne Dressler, Holger Kube-Ventura and Katrin Keym.

From the very beginning, we needed people to advise us and to discuss the project with. Our extensive discussions with Diedrich Diederichsen, Lucia Sanchez and Kai Fagaschinski opened our eyes and were decisive in shaping the program. Katharina Großmann, Sebastian Fessel, Bianca Goebel, Frank Klaffs, Marcus Bartoš, Sabine Sanio and Noren Fritsch were indispensable in the day-to-day organization of the project. Particular thanks also go to Petra Fickinger and Eva-Maria Helfrich from Haus der Kulturen der Welt, who found solutions to every imaginable problem, as well as the departments Communication (Silvia Fehrmann, Christiane Sonntag, Axel Besteher) and Technical Services (Hermann Volkery, Benjamin Pohl, André Schulz, Benjamin Brandt, Adrian Pilling, Jason Dorn). We also wish to thank all the artists, presenters and discussants, as well as the authors of the program notes, who are contributing to this conference with special, unprecedented effort and enthusiasm. A last thanks also goes to our families, who have not had an easy time of it with us over the last eighteen months and to whose patience and trust we owe everything.

We wish everyone an entertaining and inspiring weekend and look forward to the discussions and a well-earned beer at the bar.

Ekkehard Ehlers & Björn Gottstein

Danksagungen

Es hätte *Audio Poverty* nicht gegeben, hätten uns nicht zahlreiche Mitstreiter und Freunde uns von Anfang unterstützt. Zunächst müssen wir dem Haus der Kulturen der Welt danken, die, in Person von Bernd Scherer, Detlef Diederichsen und Gaby Tuch, die Bedeutung des Projekts erkannt und uns zur Realisation ermutigt haben. Nicht möglich gewesen wäre die Konferenz, hätten nicht Sten Franke und seine Firma Ethority mutig ein finanzielles Budget zur Verfügung gestellt, das die Finanzierung auf solide Beine stellte. Entscheidend war dann natürlich auch die Förderung durch die Kulturstiftung des Bundes, die uns inhaltlich, finanziell und organisatorisch mehr als großzügig unterstützt hat und der wir in Person von Hortensia Völckers, Alexander Farenholtz, Torsten Maß, Susanne Dressler, Holger Kube-Ventura und Katrin Keym besonders verpflichtet sind.

Von Anfang an waren wir auf Gesprächspartner und Ratgeber angewiesen. Die ausführlichen Gespräche mit Diedrich Diederichsen, Llucia Sanchez und Kai Fagaschinski haben uns Augen geöffnet und dem Programm entscheidende Impulse verliehen. In der täglichen Arbeit standen uns Katharina Großmann, Sebastian Fessel, Bianka Goebel, Frank Klaffs, Marcus Bartoš, Sabine Sanio und Noren Fritsch engagiert zur Seite. Besonderer Dank gebührt außerdem Petra Fickinger und Eva-Maria Helfrich vom Haus der Kulturen der Welt, die jedes erdenkliche Problem auszuräumen verstanden, sowie die Abteilungen Kommunikation (Silvia Fehrmann, Christiane Sonntag, Axel Besteher) und Technik (Hermann Volkery, Benjamin Pohl, André Schulz, Benjamin Brandt, Adrian Pilling, Jason Dorn). Danken möchten wir außerdem allen Künstlern, Referenten und Diskutanten sowie den Autoren des Programmhefts, die mit besonderen, bisweilen weit über das Maß des üblichen hinausgehenden Einsatz und Eifer zu dieser Konferenz beitragen. Ein letztes Dankeschön gilt unseren Familien, die es in den vergangenen 18 Monaten nicht leicht mit uns hatten und deren Geduld und Vertrauen wir alles verdanken.

Wir wünschen allen ein so unterhaltendes wie aufreibendes Wochenende und freuen uns auf die zahlreichen Gespräche und ein verdientes Bier an der Bar.

Ekkehard Ehlers & Björn Gottstein

audiopoverty.de

Audio Poverty wird seit Dezember thematisch von einem Weblog flankiert und ergänzt, nicht nur um auch ein Publikum außerhalb an dem Projekt teilhaben zu lassen, sondern auch um die dem Blog eigenen Diskursstrukturen zu nutzen. Mit Marcus Bartoš (aka enz) betreut ein leidenschaftlicher Musikfan das Projekt, der die Blogosphäre seit dem Entstehen der ersten Musik-Blogs verfolgt und aktiv an ihr teilnimmt. Bartoš hat audiopoverty.de mit seinem eigenen Blick und Fokus geprägt, der von Cumbia zum AlpineGhettoBass reicht. audiopoverty.de wird die Konferenz außerdem live begleiten – mit Beiträgen von Marcus Bartoš und Filmsequenzen, die von einem Team um Christoph Dreher die Höhepunkte im Anschluss an die Veranstaltung abbilden. audiopoverty.de wird außerdem als Dokumentation eingerichtet, die alle Vorträge und Diskussionen, Foto- und Filmstreifen enthalten wird.

Last December saw the launch of a blog to accompany Audio Poverty; the idea was both to involve people from outside the immediate project and to utilise the structures of discourse specific to the blog. Audiopoverty.de is run by Marcus Bartoš (aka enz), a passionate music fan who has been following and actively engaging in the blogosphere since the emergence of the very first music blogs. audiopoverty.de reflects his own perspectives and preferred genres, ranging from cumbia to AlpineGhettoBass. During the conference, the website will be featuring contributions from Marcus Bartoš as well as film sequences by Christoph Dreher and his team presenting highlights from the event. In addition, all the talks and discussions plus photo and film collections involved will appear on audiopoverty.de.

Audio Poverty im Radio

... auf Deutschlandradio Kultur am 28. April 2009, 00:05–01:00

IMPRESSUM

Künstlerische Leitung	Ekkehard Ehlers, Björn Gottstein
Produktion und Organisation	Noren Fritsch, Bianca Göbel, Katharina Grossmann
Redaktion Programmheft	Sabine Sanio
Grafische Gestaltung	Sebastian Fessel, Stefan Stefanescu
Druck	Druckteam, Berlin
Übersetzungen	Brian Currid, Patrick Hubenthal, Wilhelm Werthern sowie von tls-networks: Ari Liebkowsky, Francis LeeSusanne Fütterer
Copyright für die Texte	bei den Autoren Abdruck des Gedichts Pause von Rudolf Borchardt aus: Rudolf Borchardt, Gedichte. Textkritisch revidierte Neuedition der Ausgabe von 1957. Hrsg. von Gerhard Schuster und Lars Korten. Stuttgart: Klett-Cotta 2003 S. 39. Mit freundlicher Genehmigung des Verlags Klett-Cotta.
Bildnachweise	alle Fotos von Beatrice Frehn. Moondog, Hamburg 1974, Mit freundlicher Genehmigung von Thomas Heinrich (www.moondogscorner.de)
Haus der Kulturen der Welt	Bernd Scherer, Intendant Detlef Diederichsen, Bereichsleiter Musik, Tanz, Theater Gaby Tuch, Programmkoordination Musik, Tanz, Theater Petra Fickinger, Programmassistenz Musik, Tanz, Theater Eva Maria Helfrich, Projektassistenz Audio Poverty Sylvia Fehrmann, Bereichsleiterin Kommunikation
Technik	Hermann Volkery, Leiter Veranstaltungstechnik, Benjamin Pohl, Veranstaltungstechnik André Schulz, Leiter Tontechnik, Benjamin Brandt, Haustechnik, Adrian Pilling und Jason Dorn, Beleuchtung
Simultanübersetzung	Lilian Astrid Geese, Jana Zweyrohn
Eine Veranstaltung von	Wandering Star e.V., Strausberger Straße 46, 10243 Berlin www.wandering-star.org

Gefördert durch



Medienpartner



Förderer des Projektes
Bandrom Haus

